Biblioteca de artă

368

Biografii. Memorii. Eseuri

despre
pictură



Max J. Friedländer este astăzi nu numai cel mai mare cunoscător al artei germane și neerlandeze, dar și cel mai de seamă reprezentant german al tradiției cunoscătorilor.

LIONELLO VENTURI, 1938

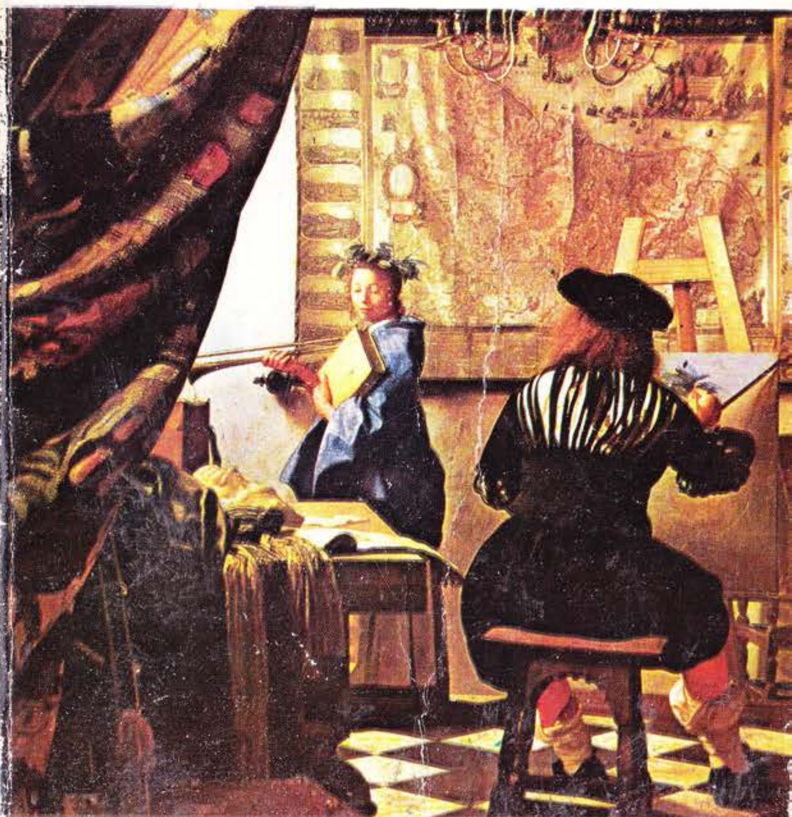
(. . .) El se afirmă prin maniera sa specifică de abordare a operei de artă, demersul său intemeindu-se în aceeași măsură pe contactul intuitiv, cît și pe aplicarea metodelor istorico-filologice.

PHILIPPE ROBERTS-JONES

Lei 18,50

Max J. Friedländer

despre pictură



Editura Meridiane

MAX J. FRIEDLÄNDER
Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen
(ediţia originală)

Über die Malerei

Max J. Friedländer

despre pictură

Traducere, postfaţă şi note de
GHEORGHE SZÉKELY

Cumpărată de Bebe
27 26-XII-2019

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1983

AVERTISMENT

Literatura de artă nu duce lipsă de expuneri care să ne edifice asupra dezvoltării artei picturii. Ele seamănă cu niște planuri de ansamblu. Urmărind acum devenirea și declinul diferitelor genuri de pictură — cum ar fi peisagistica, pictura de gen, portretistica, pictura cu tematică religioasă și natura statică — nutresc speranța că voi putea întregi astfel planul orizontal cu secțiuni transversale, știind că o construcție se înfățișează și ea integral abia prin prezența simultană a acelui releveu de bază și a secțiunilor aferente. Cititorului nu-i va crea, sper, impresia de prolixitate faptul că uneori va întîlni într-un eseu aceeași remarcă ca și în alt eseu. Asemenea reluări sînt firești și necesare, știind că secțiunile transversale sînt ale uneia și aceleiași construcții, intemeindu-se pe unul și același plan.

MAX J. FRIEDLÄNDER

Coperta I:
VERMEER VAN DELFT
Pictorul și modelul său, detaliu
Viena, Kunsthistorisches Museum

Coperta IV:
Max J. Friedländer
(fotografie)

PEISAJUL

CARACTERUL SPECIFIC AL PEISAGISTICULUI. Vizitatorul de azi al expozițiilor de artă poate rămîne cu impresia că peisajul a triumfat asupra tuturor celorlalte genuri picturale, chiar dacă nu și cantitativ. Peisajele sînt acelea care-i cuceresc și-i satisfac cu precădere pe amatorii de artă. A cerceta cauzele acestui „triumf" al unui gen artistic relativ tînăr ar putea constitui subiectul generos al unui studiu istoric.

Pe vremuri a existat un fel de scară valorică a genurilor în pictură, scară în care tabloul istoric și cel religios ocupau primele locuri, urmate de pictura de gen și portretul, natura statică și peisajul plasîndu-se pe ultimele trepte. Această ierarhie s-a dovedit a fi caducă. Eforturile de a reînvia tabloul istoric și pictura religioasă sînt forțate și sterile; pictura de gen, amuzantă sau sentimentală, este privită cu suspiciune. Riguros vorbind, în cadrul producției zilelor noastre își păstrează poziția — afirmîndu-se drept cele mai consistente și mai prețuite genuri — portretul, pictura de figuri cu virtuți de portret, natura statică și peisajul. Dealtfel, granițele dintre diferitele genuri au devenit destul de permeabile. Întîlnim multe picturi pe care nu prea știm în ce categorie să le încadrăm. Filosofii au definit plăcerea, delectarea artistică* drept „plăcere dezin-

* *Kunstgenuß*

tereсată"*. O felie de „realitate" pictată este privită — tocmai pentru că nu este cu adevărat reală — cu plăcere în imagine, întrucît vizibilul nu amenință să intervină în fatalitatea existenței noastre. Lozinca *l'art pour l'art* își revendică o legitate proprie în cel mai înalt grad, izolînd practica artei de toate celelalte preocupări spirituale, nu numai de cerințele vieții active sau pasive. Sînt împinse pe al doilea plan, pe cît posibil eliminate cu totul, și acele asociații de idei care constituiau înainte o componentă esențială a efectului artistic. Potrivit acestei tendințe, preconizata „autonomie" a artei ar fi înfăptuită mai plenar în domeniul ornamenticii, al naturii statice și al peisajului, toate acestea fiind genuri de artă deopotrivă de „mute". Ținînd seama de acestea, am putea fi tentați să alcătuim o scară de valori pe care peisajul ar sta pe prima treaptă, iar pictura istorică pe ultima.

Chiar dacă iubitorii de artă ai zilelor noastre ar reuși să privească *Madona Sixtină* cu „plăcere dezinteresată", nu încape îndoială că credincioșii din secolul al XVI-lea nu au contemplat acest tablou de altar cu „plăcere dezinteresată". Rămîne deschisă întrebarea de ce în vremurile noastre preferințele s-au îndreptat atît de categoric — mult mai categoric decît în trecut — către pămînt, cer, apă și vegetație; deschisă rămîne și întrebarea de ce pe vremuri efectul artistic nu se baza defel pe „dezinteresare". În definitiv, „mîntuirea sufletului" făcea parte din interesele considerate vitale. La a doua întrebare este mai ușor de răspuns. Arta plastică sluiea în Evul Mediu, și încă mult după Evul Mediu, biserica; devenită laică, ea povestea, distra, înveselea, instruia, satisfăcînd în diferite maniere anumite necesități spirituale. Lozinca orgolioasă, atît de familiară nouă, a „artei pentru artă" li s-ar fi părut vechilor maeștri ininteligibilă sau frivolă.

La prima întrebare răspunsul este mai dificil. Satisfacția estetică și fiorul în fața naturii peisagistice se manifestaseră din timpuri străvechi, după cum se poate observa în literatură, în poezie. Pasul de la expresia verbală la expresia în imagini a fost, însă, încercat relativ tîrziu. Apoi, nu era suficient ca viziunea artistică să-l imboldească pe pictor la concretizarea acesteia; înainte ca artiștii să fi putut întreprinde înfățișarea peisajului, trebuia stîrnită capacitatea de receptare, plăcerea „consumatorilor" trebuia să fi devenit generală. Pe-atunci nu existau, ca în zilele noastre, pictori care, trăind din veniturile averii părintești, să creeze numai pentru posteritate, vizînd renumele postum, fără să asiste desigur, spre norocul lor, la propriul eșec. Plăcerea și fiorul în fața peisajului natural intraseră în antichitate în esența mitologică a naturii concret umane. În artele vizuale predomina plastica, iar imaginația era copleșită de corpuri ferm delimitate. La rîndul ei spiritualitatea religioasă a Evului Mediu își putea găsi expresia imagistică tot numai prin intermediul figurii umane. Continua să predomine sculptura, alături de care se afirma, ca înlocuitor, pictura, legată de legitățile plasticii în relief. Lumea vizibilă stîrnește astăzi plăcerea estetică a celor dotați cu darul real de a vedea. Chiar și o pereche de cizme vechi poate fi obiectul figurării artistice. Privită sub aspect estetic, lumea vizibilă se scindează, și anume, pe de o parte, în împărăția lucrurilor finite, măsurabile, avînd contururi ferme, categorice, pe de altă parte, în domeniul a ceea ce este aparent întîmplător, arbitrar și vag delimitat. Simțul pentru ordine și lege, plăcerea oferită de dominarea spirituală a lucrurilor îndeamnă către prima latură, plăcerea variației și a aventurii vizuale către cea de-a doua. Sculptura înclină către prima, pictura către cea de-a doua, dincoace este preferat corpul uman, dincolo peisajul. Pămîntul este suprafața sau o parte a suprafeței Terrei, peisajul în schimb constituie „fața" pămîntului, pămîntul în înfiorarea subiectivă pe care o exercită asupra noastră. Folosind termeni filosofici*,

* *Interesselose Wohlgefallen* (Kant).

* introduși de Immanuel Kant (1724—1804).

sau poate abuzînd de ei, am putea spune: pămîntul este „lucrul în sine"*, peisajul este „fenomenul"**. Ţăranul cunoaşte pămîntul pe care-l lucrează, care-l hrăneşte, el priveşte cerul care-i trimite lumină şi ploaie, „peisajul" în sine îl emoţionează, însă, prea puţin. Mai greu apare o privire neinteresată cu caracter de desfătare acolo unde predomină nevoia şi utilul. Omenirea se îndepărtase mult de epoca în care trăise exclusiv din creşterea animalelor, din vînătoare, pescuit şi agricultură, pînă cînd contemplarea pămîntului şi cerului ajunse să-i trezească emoţii, precum şi disponibilitatea de a fixa aceste emoţii în imagini.

Pămîntul (sau o parte a acestuia) este o masă ce se profilează pe fundalul cerului, îmbrăcată neregulat cu vegetaţie, forme de relief şi construcţii. Spre a se putea sesiza formaţiunea, realul, spre a se putea aprecia distanţele şi înălţimile, pămîntul trebuie inventariat geografic. Furnizînd date sigure, topograful, cartograful satisfac necesităţi practice sau ştiinţifice. Dacă privim însă terenul dintr-un punct anume, obţinem o altă imagine decît cea obiectivă a hărţii geografice, o imagine care se raportează la acea hartă, precum poezia la o relatare seacă. Datele spaţiale sînt modificate prin racursiu, mascare, deplasare, voalare, iar ceea ce vedem ne-ar fi ininteligibil dacă impresia vizuală nu ar fi completată de cunoştinţele noastre, de experienţa noastră. *Vedem*, de pildă, un triunghi ascuţit ridicîndu-se deasupra unui şir de arbori, despre care *ştim* că este un turn de biserică; *vedem* obiecte strîns juxtapuse, pe care le *ştim* că sînt distanţate între ele; *zărim* un frunziş cenuşiu, despre care *ştim* că este verde. Viziunea este fixată local, legată anume de poziţia în spaţiu a privitorului; ea este fixată şi temporal, în măsura în care fenomenul se modifică în funcţie de poziţia soarelui şi de norii de pe cer. A vedea înseamnă în

* *Ding an Sich.*
** *Erscheinung.*

acelaşi timp a lua şi a da, un comportament senzorial pasiv şi o acţiune spirituală; rezultatul este în mare măsură subiectiv şi, într-un anumit sens, creaţia noastră. Poetul francez Paul Valéry se exprimă în felul următor: a observa înseamnă, în fond, a-ţi reprezenta ceea ce te aştepţi cu certitudine să vezi. Ceea ce vede artistul plastic este determinat de intenţiile sale şi de capacitatea de a-şi concretiza viziunea, precum şi de mijloacele ce le posedă pentru a o realiza. Paul Valéry formulează categoric această condiţionare: Este o deosebire imensă între ceea ce vezi *cu* creionul în mînă şi ceea ce vezi *fără* creion în mînă.

Nietzsche, la rîndul lui, se exprimă astfel pe seama pictorului: El pictează pînă la urmă numai ce-i place, dar ce anume-i place? Ceea ce ştie să picteze. În orice caz, din infinitul lucrurilor de văzut numai puţine sînt alese spre a fi fixate în imagine. În timp ce pictorul îşi închipuie că ceea ce vede este „frumos", el vede numai ceea ce corespunde simţului său al frumosului.

Aşa cum am întors cu susu-n jos scara de valori a genurilor artistice, mă simt obligat să polemizez şi cu opiniile care pretind că există genuri artistice „uşoare" şi „grele". Academia desconsidera peisagistica nu în ultimul rînd datorită faptului că etichetase această pictură ca una relativ uşoară, ca o activitate estivală. Un pictor care-şi propusese să înfăţişeze asasinarea lui Cezar îşi închipuia, probabil, că a picta nişte arbori este un lucru extrem de uşor, la îndemîna oricărui copil. Unii maeştri, care-şi priveau profesiunea cu seriozitate, ca Degas, nu prea vedeau în peisaj un obiect care să ofere o sarcină demnă de eforturile lor. Motivul acestui dispreţ este lesne de descoperit. În lipsa aparentă de legitate a formelor peisajului nu se delimitează cu evidenţă sfera posibilului şi admisibilului, ceea ce deschide cale liberă arbitrarului. Pictorul îşi închipuie că poate scurta sau lungi după bunul
 său plac o ramură, în timp ce braţul unui băr-

bat sau piciorul unui cal îl obligă la mai multă prudență și precizie. În această accepțiune, și *numai în aceasta*, profesiunea pictorului peisagist poate fi considerată ca fiind mai ușoară. În realitate peisagistul are o sarcină „ușoară" numai în măsura în care poate conta pe judecători mai îngăduitori, iar autoexigența sa nu este menținută în stare de veghe. În încîlceala aparent întîmplătoare a formelor peisajului se ascund legitățile interne, specifice naturii. Lipsa aparentă de condiționare, care-l face și mai ușuratic pe cel predispus la superficialitate, îl strunește pe cel conștiincios să urmeze cu rigoare fenomenul dat. Nu știința, nu învățătura, ci mai degrabă dăruirea fără rezerve și privirea liberă de prejudecăți îi conferă acestuia capacitatea de a respecta legitatea imanentă a naturii. Unui asemenea peisagist profesiunea sa nu i se va părea nicidecum „mai ușoară". Dacă — după cum a formulat-o Valéry cu extremă acuitate — a observa înseamnă în fond a-ți reprezenta ceea ce te aștepți cu certitudine să vezi, atunci acest lucru este mai puțin valabil pentru peisaj decît pentru oricare alt obiect al observației. Comparînd un arbore cu o coloană sau un trup omenesc, devine limpede că prevederea, experiența și știința înlesnesc prea puțin figurarea arborelui. Un orb, de pildă, poate reprezenta plastic un trup omenesc, în nici un caz însă un arbore sau un peisaj. Peisagistului i se cere mai mult o atitudine pasiv senzorială decît o acțiune intelectuală, i se solicită o încredere fără rezerve în fenomenul dat *aici* și *acum*. Cînd au început să se ivească — evident în Nord, la începutul secolului al XV-lea — disponibilitatea și capacitatea de a reda peisagisticul, noii năzuințe îi stăteau multe piedici în cale. În primul rînd, sfera de comenzi a ghildei pictorilor nu prea oferea prilejuri de a zugrăvi peisajul de dragul peisajului. Apoi, datorită obișnuinței moștenite din Evul Mediu de a sesiza vizual corpuri ferm conturate, modul de a vedea al artistului era prea puțin pregătit să facă față specificului, aparent haotic, al peisajului. Lipsea, de asemenea, cunoașterea corespunzătoare a legilor perspectivei. În sfîrșit, interesul pentru obiectul material se opunea adoptării nemijlocite a unei viziuni care nu opera decît cu date formale metamorfozate, deplasate și voalate și care păreau să înșele ochiul.

Mi se pare că e necesar să definesc ce anume înțeleg prin „interesul pentru obiect".

Pictînd o țesătură din brocart, Jan van Eyck pretindea a reprezenta ceva care seamănă, privit din toate punctele de vedere, cu o țesătură din brocart veritabilă. Pictînd o casă într-un fundal peisagistic, dorința lui era să vizualizeze, în pofida dimensiunilor minuscule, tot ce ținea de acea casă. Vederea sa la distanță este, de fapt, o vedere de aproape, care micșorează. Setea de a cunoaște, zelul de a instrui și respectul pios pentru alcătuirea lucrurilor nu îngăduiau vreo altă viziune. În timp ce italienii, mai cu seamă în secolul al XVI-lea, amplificau lucrurile reprezentate, cu toate că erau privite, parcă, de la o distanță apreciabilă, Van Eyck le observă pe toate din apropiere, oricît de mărunte ar apare ele, în funcție de locul ocupat în profunzimea spațiului. Se vorbește despre acuitatea vizuală „microscopică" a lui Van Eyck, de fapt însă el n-a mărit niciodată ceea ce era mic, dimpotrivă, a micșorat mai degrabă ceea ce era mare, fără să-i sărăcească conținutul.

Trecînd în revistă ultima sau penultima fază a picturii moderne, ne putem da lesne seama ce piedică apreciabilă a constituit în calea dezvoltării peisagisticii „interesul pentru obiect". Unor pictori ca Monet sau Cézanne nici prin gînd nu le trecea ideea că pata de culoare din cîmpul vizual ar trebui să relateze fără echivoc despre forma, culoarea și materialitatea unui obiect; privind, ei uitau, chiar, tot ce știau despre lucruri, spre a recepta în stare pură o trăire vizuală fugară. Acesta este un sfîrșit de drum, un țel. În desfășurarea istorică a fenomenului pot fi observate numeroase etape ale căii parcurse, multe

faze de recul ale interesului pentru obiect, chiar şi reacţii.

Pămîntul ca obiect al figurării nu constituie un întreg în sine, ci mai degrabă o parte a unui întreg de necuprins, deosebindu-se prin aceasta de alte obiecte, îndeosebi de corpul omenesc. Ca fragment, mostră, exemplu, el cheamă privitorul să-l depăşească şi stimulează imaginaţia, ca aceasta să forţeze limitele vizibilului. Zărind un membru al unui corp omenesc, un picior sau o mînă, eu completez în imaginaţie întreg organismul din care mi se arată o parte; dacă, în schimb, privesc o bucată de pămînt, nu pot cuprinde cu ochii minţii întregul din care face parte acest fragment. Cu cît se oferă mai puţin nemijlocit-vizibilul drept un întreg închegat, cu atît mai imperioasă devine nevoia de a conferi fragmentului, prin arta compoziţiei, aparenţa integrităţii.

Multe se pot învăţa cu privire la dezvoltarea omenirii, cu precădere la istoria vizualităţii şi a figurării plastice, observînd comportamentul copilului. Un copil, pus să deseneze un om, o casă, un pom, se va apuca de lucru fără ezitare şi va realiza, din cîteva trăsături, spre propria sa satisfacţie, cu mai multă sau mai puţină îndemînare, ceva prin care obiectul să poată fi recunoscut. Dacă-i cer însă copilului să deseneze o bucată de pămînt, el se va simţi încurcat şi va eşua. Pe treapta „primitivităţii", arta se limitează exclusiv la lucruri ce pot fi izolate de mediu. Un munte, ca protuberanţă a masei pămînteşti nemărginite, un rîu, ca cezură prelungă în suprafaţa pămîntului nu sînt „lucruri" în această accepţiune, iar vizualmente sînt inteligibile numai în relaţia lor cu spaţiul. Ele sînt inimaginabile fără locul, fără poziţia lor.

Reprezentarea peisajului începe cu observarea atentă şi redarea autentică a unor părţi disparate, a unor arbori, plante, munţi, fără a putea conferi autenticitate naturală ansamblului, raportului reciproc al părţilor. Peisajul apare iniţial ca o

aglomerare, un conglomerat de părţi izolabile, pînă ce, în ultima fază, fragmentul dat ajunge să fie „fixat" dintr-un anumit unghi de vedere, toate amănuntele fiind subsumate unei conexiuni spaţiale logice.

Predispuşi, din Evul Mediu încoace, să reprezinte corpuri ferm delimitate de contururi semnificante, pictorii aspirau către totalitatea peisagisticului şi năzuiau să cuprindă cu arta lor întreg universul pămîntesc. Deoarece această năzuinţă era de nesatisfăcut, ei se străduiau să figureze partea ca reprezentantă a întregului, să arate în fragmentul ales tot ce ar fi putut fi văzut pe pămînt.

Drept proprietate primordială a pămîntului era considerată întinderea lui nemărginită. Pentru a-i ilustra amploarea, privirea trebuia îndreptată asupra pămîntului de sus în jos, şi aceasta într-o vreme în care pictura nu stăpînea încă, într-o măsură satisfăcătoare, mijloacele perspectivei liniare şi aeriene.

Se relatează că principele Burgundiei îl socotea capabil pe pictorul său să reprezinte universul terestru şi că o asemenea operă — jumătate hartă, jumătate peisaj — a fost creată de Jan van Eyck. Fiecare peisaj din secolul al XV-lea are, în oarecare măsură, caracter de schiţă şi de plan geografic.

Peisajul, parte dintr-un întreg de necuprins, se compune la rîndul său din părţi — din munţi, arbori, drumuri. Fiecare element, luat în parte, seamănă nu cu verigile unui lanţ ci, mai degrabă, cu firele unei ţesături. Peisajul devine astfel o şcoală a relativităţii, deoarece efectul produs de elementele constitutive este determinat mai puţin de forma şi natura lor proprie, cît mai degrabă de relaţiile dintre ele şi cu întregul, aceste elemente fiind mai mult întreţesute decît juxtapuse.

Spaţiul continuu sugerează curgerea unui fluviu, fireşte unul neţărmurit, iar elementele înglobate seamănă cu valurile.

Sculptura izolează, desenul articulează, fragmentează și divide, pictura leagă, descompune formele categorice, dizolvă contururile. Pictura și-a consolidat pozițiile și a ajuns dominantă în corelație cu reprezentarea peisajului. Michelangelo, sculptorul, Ingres și Cornelius*, adepții desenului, disprețuiau peisajul.

La începutul secolului al XV-lea s-au trezit — în special în Nord — bucuria și plăcerea de a contempla natura, pămîntul. În fața artei picturii mai stăteau în acea vreme aceleași sarcini ca și în Evul Mediu, doar că ea pornise la soluționarea acestora într-un spirit nou. Peisajul s-a insinuat în pictura religioasă, a devenit slujitor al bisericii, desigur un colocatar cam recalcitrant, periculos chiar. El n-a fost doar tolerat, ci considerat chiar binevenit, fiindcă nevoia tot mai acută de realitate în încadrarea convingătoare a personajelor sfinte și a întîmplărilor biblice reclama un spațiu natural și o localizare veridică. Pentru sfinții din picturile medievale sînt valabile cuvintele poetului: „În jurul lor nici un loc precis, cu atît mai puțin un timp anume". Odată cu fondul de aur ideal s-a renunțat la lipsa de ancorare în spațiu și timp, care era conformă canoanelor religiei. În orice caz, biblia și legendele sfinte povestesc — asemenea unei cronici — despre locul și timpul unor întîmplări, însă credinciosul medieval se ruga în fața unor icoane și nu prea citea sfintele scripturi. În plus, este o mare deosebire între a citi că Mîntuitorul s-a aflat în cutare moment în cutare țară și a-l vedea într-o imagine umblînd aievea în țara respectivă. În „legătura nelegitimă" dintre religiozitate și peisagistic, peisajul dobîndea un spor de seriozitate, solemnitate și importanță — căci se punea chestiunea de a înfățișa locuri străine, îndepărtate, sfinte. Pictura religioasă a fost supusă, astfel, unui proces de laicizare; odată cu natura, pătrundea în biserică ceva din realitatea pămîntească, atenția fiind deviată de la miezul sacru în direcția unor elemente considerate la început incidentale, periferice și trecătoare.

* Peter von Cornelius (1783—1867), pictor și desenator german din grupul nazareenilor, a creat fresce (München), ilustrații la „Faust" de Goethe ș.a.

Încercîndu-se să se răspundă întîi la întrebarea „unde?"* s-a ajuns și la întrebarea „cînd?"**, icoana pornind pe calea transformării în compoziție istorică.

Din cînd în cînd apărea cîte o reacție, o tendință de respingere a procesului progresiv de laicizare. Cînd Rogier van der Weyden creează — cu a sa *Coborîre de pe cruce* — o operă ce se evidențiază printr-un efect religios zguduitor și copleșitor, el elimină spațiul și locul, așezînd în scrinul altarului o lucrare compozită, gen relief. *Apostolii* lui Dürer, creație monumentală și profund religioasă, sînt realizați tot cu eludarea locului și spațiului.

Imagistica medievală — pe panou înrămat, vitraliu, pergament sau perete — acționa ca suprafață plană, bidimensională. Conferindu-se mereu mai multă realitate figurilor, se manifesta tot mai intens și „setea de spațiu", ajungîndu-se astfel ca suprafața plană să fie străpunsă, privirea să pătrundă în profunzime, ca printr-o fereastră, și să înceapă cucerirea celei de-a treia dimensiuni. Această cotitură radicală în modul de a vedea îi deschise peisajului larg poarta, care fusese oricum puternic zgîlțîită de dragostea crescîndă pentru natură. În acest proces setea de spațiu constituie elementul primar, descoperirea legilor perspectivei — cel secundar. S-a ajuns, astfel, să se construiască imagini aproape corecte ca perspectivă, încă înainte ca legile matematice respective să fi devenit cunoscute.

Peisajul și-a făcut intrarea în pictura religioasă ca loc de desfășurare a acțiunii, ca scenă pentru figuri și evenimente. Primul plan — lăsînt liberă, eventual, o fîșie îngustă de pămînt — era ocupat de protagoniști, planul de mijloc fiind mascat de aceștia. Peisajului îi rămînea ca loc de desfășurare exclusiv fundalul, fiind vizi-

* Privind *locul* acțiunii
** Privind *timpul* acțiunii

bil numai deasupra personajelor. Iată de ce peisajul era privit, în general, de la distanţă, înfăţişînd un teren accidentat. Întrucît, văzuţi dinspre cîmpie, munţii ce se ridicau ameninţau să acopere şi fundalul, pictorul era constrîns să recurgă la o privire panoramică, să privească de pe un vîrf de munte spre alţi munţi îndepărtaţi. A te menţine pe această poziţie, a o păstra pentru ansamblul tabloului nu era însă posibil, căci figurile din primul plan trebuiau să apară neabreviate, stînd drept în picioare. Dezacordul dintre *punctul de vedere* şi *direcţia privirii* a fost depăşit, treptat şi lent, abia în secolul al XVI-lea.

M-am referit la punctul de pornire, la ţelul şi la direcţia, dar şi la obstacolele cu care a avut de luptat desfăşurarea peisagisticului. Ei bine, dacă voi scoate în evidenţă unele din etapele căii parcurse, cititorul va putea rămîne cu impresia că asistă la un progres continuu. Ţin însă să potolesc de la bun început un asemenea optimism. În materie de viziune, de maniera de a privi, precum şi de construire a imaginilor, noi obişnuim să calificăm drept „progres" orice pas făcut în direcţia poziţiei noastre. Iată de ce noţiunea de progres poate ascunde o considerabilă doză de îngîmfare. Un amator de artă din Japonia ar putea resimţi ca regres ceea ce noi privim ca progres. La aceasta se mai adaugă şi faptul că istoricul pornit să înregistreze cu precădere „cuceririle" scapă lesne din vedere inerentele pierderi legate de acest cîştig. În ceea ce mă priveşte, urmărind aproape exclusiv drumul picturii din Ţările de Jos şi, pentru secolul al XIX-lea, al celei franţuzeşti, sper să nu trec cu vederea, în pofida acestei limitări categorice, nimic din ceea ce este, într-adevăr esenţial.

„NAŞTEREA" PEISAJULUI ÎN SECOLUL AL XV-LEA. Încep cu Jan van Eyck. Cum aş putea începe altfel? — Poate cu Hubert van Eyck? Despre el nu ştiu însă din păcate nimic. Jan van Eyck a cantribuit mai mult decît oricine la răsturnarea prin care peisajul şi-a croit drum în pic-

tura de şevalet. El a fost onorat, încă în timpul vieţii, cu titlul de „inventator". Ar fi inventat, chipurile, „pictura în ulei". Un sîmbure de adevăr se ascunde, oricum, în această legendă tradiţională. Jan van Eyck a pictat, însă, aşa cum a pictat nu pentru că ar fi inventat pictura în ulei; el a descoperit mai degrabă sau a găsit mijloace de tehnică picturală pentru că nu reuşea să redea cu mijloacele tradiţionale trăirile sale vizuale, pentru că în el exista dorinţa covîrşitoare de a face vizibile, în cadrul limitat al picturii pe panouri de lemn, strălucirea, luminozitatea, sclipirea lucrurilor, ca şi infinit de multele particularităţi ale lumii materiale. Dragostea de natură şi setea de spaţiu au creat ceea ce numim azi „pictura în ulei". Jan van Eyck a stat în faţa aceloraşi probleme ca şi moşii şi strămoşii săi; acest pictor de geniu şi-a lărgit însă orizontul, dincolo de limitele spiritualităţii medievale, prin călătorii şi prin relaţiile cu principi laici puternici, iubitori de frumos. Bucuria simţurilor şi marea deschidere sufletească l-au făcut să confere picturii religioase un generos caracter uman, portretului o categorică notă individuală, iar peisajului amploare profunzime şi atmosferă.

Interesul său neprecupeţit pentru obiect l-a făcut să devină maestru în numeroase domenii. A fost orfevru, arhitect, urbanist sau dispunea, în orice caz, de cunoştinţele reclamate de aceste profesiuni. Iar aceste cunoştinţe nu proveneau cu precădere din cărţi, ci ele se datorau setei sale de a privi şi acuităţii vederii sale. Contemporanii săi, chiar şi protectorii săi princiari, se pare că îl preţuiau mai degrabă datorită cunoştinţelor pe care le avea decît imaginaţiei sale creatoare.

Jan van Eyck a profitat cu nesaţ — fără să-i scape nici o ocazie — de posibilitatea de a include peisagisticul în pictura religioasă, slăvind creaţiunea în cinstea Creatorului şi construcţiile spre gloria oamenilor.

În *Madona cancelarului Rolin*, donatorul, în genunchi, se roagă în faţa Fecioarei aşezată în-

tr-o sală deschisă. Subiectul picturii nu reclama nicidecum vederea asupra unui oraş întins, bogat populat, aşezat pe ambele maluri ale unui fluviu. Maestrul s-a dăruit cu pasiune elaborării fundalului, acestui dar suplimentar. Sala se află în catul de sus al palatului. Poziţia noastră, la o apreciabilă distanţă de arcadele prin care se vede oraşul situat în vale, n-ar permite, presupunînd că ar acţiona legile uzuale ale logicii spaţiale, ca oraşul să fie zărit. Pe verandă, care prelungeşte în adîncime spaţiul sălii, se află doi bărbaţi, dintre care unul se apleacă peste balustradă pentru a contempla panorama minunată ce i se oferă. Cu o performanţă genială, Jan van Eyck ne invită să ne alăturăm celor doi tineri. Vedem nu numai ce ar putea cuprinde în mod normal cîmpul nostru vizual, ci ni se oferă în plus, cu generozitate, ceea ce zăresc cei doi oameni plasaţi pe verandă. Aici este exploatată dualitatea unghiului de vedere indispensabilă în epoca maestrului, dualitate menită să îmbogăţească ansamblul imaginii. Contemporanii îi erau cu siguranţă recunoscători vrăjitorului care reunea într-un singur tablou ceea ce ei reuşiseră să vadă în realitate privind din două puncte diferite. Rogier van der Weyden va relua acest motiv în tabloul *Sf. Luca, pictînd-o pe Fecioară.*

Cu toate că legile perspectivei liniare nu-i erau (sau îi erau doar în parte) cunoscute, Jan van Eyck — mulţumită copioasei sale experienţe vizuale — a construit relativ corect interioarele, încît ne obligă să măsurăm întîi compoziţiile pentru a putea constata că nu-şi însuşise regulile geometrice. Fenomenul perspectivei prin culoare îi era familiar, după cum rezultă din albastrul aerian al munţilor îndepărtaţi şi degradeurile de verde ale vegetaţiei. El nu înţelegea, totuşi, să realizeze în mod consecvent voalarea, înceţoşarea depărtărilor. Aceasta i-o interzicea interesul pentru lumea materială, simţul datoriei faţă de faptele de formă şi culoare ceea ce, în pofida abrevierii, a diminuării consecvente a dimensiunilor, nu permitea să li se răpească lu-

crurilor mai îndepărtate claritatea şi exactitatea.

În nici un alt tablou al lui Jan van Eyck tema nu impunea atît de imperios necesitatea de a dezvolta locul, spaţiul peisagistic al acţiunii ca în panoul cu *Femeile sfinte la mormîntul lui Cristos*, operă care a trecut din colecţia Cook (Richmond) într-una olandeză*. Unii specialişti îi atribuie lucrarea lui Hubert, cu toţii însă, cu excepţia cîtorva sceptici, sînt de acord asupra perioadei în care a fost creată, considerînd că această operă a luat naştere înaintea Altarului de la Gent (Gand). Este vorba de un eveniment dramatic, în aer liber, într-un loc precizat anume, la o oră ştiută. Dimineaţa devreme la răsăritul soarelui, au venit în pelerinaj cele trei femei din Ierusalim la mormîntul Mîntuitorului, au zărit sicriul gol, pe cei trei paznici dormind, şi îngerul care le-a vestit minunea învierii. Cele şapte figuri sînt distribuite liber în cuprinsul compoziţiei. Primele raze ale soarelui cad asupra luminosului sol ceresc, îi accentuează apariţia, în terenul de pe care întunericul nopţii nu s-a retras încă în întregime. Figurile de dimensiuni relativ mici — sfintele femei cam aplatizate şi parcă fără pondere — cedează rolul principal atît peisajului cît şi ostaşilor adormiţi cărora, astfel, le-a scăpat miracolul. Aceştia din urmă — în contrast flagrant cu figura supranaturală a îngerului — constituie o prezenţă vulgară şi, prin alăturarea armelor strălucitoare şi a atitudinilor de lene animalică, creează o impresie grotescă. Ca şi Shakespeare, Jan van Eyck alătură — cu o temerară spontaneitate — măreţia şi tragica seriozitate celor mai josnice trăsături. Ne închipuim, în general, că mormîntul lui Isus se află pe o înălţime, iar oraşul, dimpotrivă, într-o vale. Jan van Eyck nu se putea împăca cu această idee. El a strămutat mormîntul într-un plan orizontal, în cîmpie, iar oraşul îndepărtat pe un deal. Numai astfel îi putea reuşi o compoziţie care să

* Muzeul Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

corespundă atît exigențelor epocii cît și modului său de a vedea. Orizontul trebuia să se arcuiască mult deasupra personajelor, pentru ca lanțul de munți și orașul să se profileze expresiv pe cer. Apoi, orizontul înalt era în general o caracteristică a primitivității, după cum cerința de a umple aproape întreaga suprafață a picturii, moștenită din Evul Mediu, a dispărut lent abia în secolul al XV-lea.

În panoul cu *Femeile sfinte la mormîntul lui Cristos* în planul de mijloc se ridică valuri de pămînt, se înalță stînci, formînd un perete față de care figurile se reliefează fie mai luminoase, fie mai întunecate. Iluzia spațiului, care să se întindă continuu în adîncime, nu este realizată. Masa sicriului este greșit construită. Coloritul profund, larg cuprinzător acoperă și ascunde însă lipsurile compoziției. Culoarea și lumina, mai puțin textura liniilor, creează un efect unitar. Lumina matinală poleiază o seamă de clădiri și trezește succesiv natura încă adormită. Nu există nici un alt tablou pictat din secolul al XV-lea în care să se fi înfăptuit o asemenea armonie semnificativă între loc, atmosfera orei din zi și grupul de figuri, și în care să se fi realizat o participare atît de substanțială a peisajului la sporirea dramatismului narațiunii.

Acest mod temerar de a picta este cu atît mai surprinzător cu cît în alte privințe ancorarea în tradiție nu este nici pe departe depășită. Drapajele cu pliuri sinuoase, tradiționale — moștenite din trecut — contrastează cu realitatea materială a rocilor și cu armurile cu străluciri metalice ale paznicilor adormiți.

În *Răstignirea* (Berlin—Dahlem), atribuită de numeroși specialiști aceluiași autor (fie lui Hubert, fie lui Jan van Eyck) și aceleiași epoci ca *Femeile sfinte la mormînt*, apar terenul ce se înalță ca un zid în spatele personajelor, cu o rocă sfărîmicioasă și o vegetație săracă, sus, pe linia orizontului, orașul cu construcții solide, strîns înșirate unele lîngă altele, o moară de vînt, un pin, un arbore desfrunzit și un lanț de munți

cu relief agitat. O potecă șerpuită contribuie în oarecare măsură la crearea impresiei de adîncime spațială. Peisajul muntos, inevitabil la această treaptă de stil ca fundal pentru figuri și pentru umplerea suprafeței imaginii, devine pentru povestitor un mijloc de a împărtăși locuitorilor cîmpiei senzația regiunilor îndepărtate și străine în care ar fi trăit și suferit Isus și sfinții. Iar pinul constituie o trimitere spre țările meridionale.

Dens populat de clădiri ni se înfățișează terenul îndepărtat ce apare între stînci în tabloul *Sf. Francisc din Assisi primind stigmatele*, păstrat în Galeria Sabauda din Torino. Clădiri ale căror dimensiuni ne sînt în general cunoscute, reduse aici la o scară mică, oferă ochiului un etalon pentru aprecierea distanței dintre diferitele planuri.

Jan van Eyck s-a folosit cu oarecare regularitate de acest mijloc menit să confere adîncime spațiului pictural. Sfîntul și tovarășul său adormit se detașează net de o zonă de rocă și frunziș, fiind plasați într-un registru configurat mai aproape de privitor și paralel cu planul panoului. Această operă nu face parte în nici un caz din cele timpurii ale maestrului, ea a fost creată cu siguranță după 1435, judecînd, printre altele, după cutele drapajelor, care — în general — descriu o linie dreaptă, întretăindu-se în unghiuri. În pofida datei relativ tîrzii, opoziția dintre figuri și peisaj, împotriva căreia maestrul luptă necontenit, nu este complet lichidată.

În panoul *Madona cu sfinți și un călugăr certozan*, aflat în posesia baronului Rothschild,* figurile sînt de asemenea juxtapuse, în primul plan, în timp ce panorama orașului rămîne izolată în fundal, ca la *Madona cancelarului Rolin*. Tabloul este, evident, o operă tîrzie. Faptul că aici orizontul este relativ coborît constituie un argument, dar nicidecum unicul, în favoarea tezei

* Acum în colecția Frick, New York.

potrivit căreia această pictură a fost creată în ultimii ani de viață ai pictorului.

Altarul din Gand, măr al discordiei în lumea istoricilor de artă, care, dealtfel, nu duc lipsă de probleme dificile, învederează adevărata criză prin care a trecut arta lui Van Eyck. Stranii oscilații de stil, sesizabile în cuprinsul acestui poliptic grandios, constituie o permanentă tentație de a disocia aici individualitatea a doi maeștri, a celor „doi frați". Oricum, aceste eforturi n-au fost pînă acum încununate de succes. În panoul central — *Adorarea Mielului* —, organizarea în registre separate a diferitelor părți ale compoziției, izolarea grupelor de figuri față de peisaj sînt realizate consecvent potrivit viziunii „primitivilor". În schimb, în voleul cu *Sfinții pelerini* și *Sfinții eremiți* cucernica procesiune pare a se deplasa din întunecimea pădurii către primul plan, realizîndu-se o mai logică relație spațială între protagoniști și peisajul în care este localizată acțiunea. Aici s-ar putea încerca un răspuns la vechea și repetata întrebare: Hubert sau Jan? Unii au și îndrăznit s-o facă, atribuind panoul central fratelui mai vîrstnic, iar voleurile celui mai tînăr. O asemenea soluționare a vechii probleme nu dă însă o satisfacție deplină.

Marea cotitură înregistrată în domeniul picturii de șevalet — prin care figurilor le-a fost conferită o realitate „cubică"*, iar spațiul s-a umplut de lumină și aer — fusese pregătită de pictura de manuscris. Confirmarea supoziției după care punctul de plecare al lui Jan van Eyck ar fi fost miniatura de carte (prin descoperirea *Cărții de rugăciuni de la Torino-Milano*, creată înainte de 1417), face ca marile cuceriri ale maestrului să pară mai puțin miraculoase. În miniaturile de manuscris din jurul anului 1400 încep să apară clădiri care, așezate oblic, în unghi față de planul imaginii, netezesc calea spre crearea iluziei de profunzime spațială. Unele file din *Cartea de rugăciuni de la Torino-Milano* conțin

* Deci tridimensională

vederi peisagistice uluitor de fidele. Trecerea de la pictura de manuscris la tabloul de altar, fundamentat pe altă tradiție, a constituit o faptă de însemnătate istorică; ea a impus acea înnoire în tehnica picturală care a fost proslăvită și consemnată ca „descoperire a picturii în ulei". Conform unei tradiționale optici pragmatice, inițiatorul acestei cotituri a fost venerat ca inventator.

Jan van Eyck a înaintat prea departe pentru ca pictorii contemporani și elevii săi să-l fi putut urma. El a săltat, desigur, nivelul picturii din Țările de Jos, iar succesorii lui și-au însușit ceea ce, în general, se poate învăța, anume să se slujească cu succes de noua manieră de a picta; a rămas însă inimitabilă cutezanța spontană, lipsită de prejudecăți, a privirii sale atotcuprinzătoare. Domeniul cucerit de Van Eyck n-a fost, ce-i drept, abandonat, dragostea pentru natură și setea de spațiu au rămas caracteristici proprii și dinamice ale picturii din Țările de Jos; exemplul său a fost însă eclipsat, la mijlocul secolului al XV-lea, de cel al lui Rogier van der Weyden. Maestrul originar din Tournai a decis soarta producției picturale neerlandeze, în special a celei din sudul Țărilor de Jos*. Arta sa, marcată mai mult de virtuți lineare decît de caracter pictural, era mai lesne de receptat și de transmis decît cea a lui Van Eyck. Cucernicia sa severă a transferat și concentrat întreaga expresivitate a imaginii în gesturile și trăsăturile sfinților bărbați și femei, repudiind interesul ce se trezise față de locul, de scena peisagistică a acțiunii. În maniera sa riguroasă, aproape înverșunată, putem sesiza o reacție față de cea a lui Van Eyck, o manieră vie, menită să împrospăteze, să îmbogățească, să laicizeze arta picturii.

Relația la care am făcut aluzie — contrastul dintre o spiritualitate implacabilă și austeră pe de o parte și o fire dotată cu o mare disponibi-

* „sudul Țărilor de Jos": teritoriu ce cuprinde, astăzi: Belgia, Luxemburgul și o parte din nord-estul Franței.

litate a simțurilor, dătătoare de reale bucurii pe de alta — a fost deseori citată, de cîte ori erau comparate operele create de Rogier după 1440 cu cele ale lui Jan van Eyck. În 1440 maestrul de la Tournai împlinise, însă, vîrsta de 40 de ani. Tinerețea sa, începuturile sale erau necunoscute. Recent, unii oameni de știință, primul dintre ei fiind Firmenich-Richartz, urmat apoi de E. Renders, l-au suprimat pe așa-numitul Maestru de la Flémalle și au atribuit „opera" ce fusese strînsă sub numele său perioadei timpurii a lui Rogier. După părerea lor, care a întîmpinat, firește, o opoziție îndîrjită, Rogier ar fi început cu picturi care i-au fost atribuite eronat contemporanului sau predecesorului său anonim. Nu vreau să expun aici argumentele care pledează în favoarea acestei contopiri, mulțumindu-mă să trimit la tratarea acestei probleme litigioase în volumul XIV al lucrării mele „Pictura veche din Țările de Jos"*.

În ce privește aspectul peisagistic, operele așa-numitului Maestru de la Flémalle se deosebesc, mai cu seamă unele dintre ele, de cele ale lui Rogier, care trebuie să se fi metamorfozat considerabil dacă, în rest, a fost autorul uneia sau alteia din aceste lucrări.

În orice caz, picturile Maestrului de la Flémalle au fost realizate între anii 1425 și 1438, prin urmare concomitent cu cele ale lui Jan van Eyck. Nu lipsesc motivele care să justifice presupunerea că ele au fost create la Bruges, prin urmare acolo unde a locuit și Jan van Eyck. Caracterul rudimentar al organizării spațiului peisagistic, structura perspectivică defectuoasă, linia de orizont plasată foarte sus corespund întocmai acestei etape. Efecte de lumină surprinzătoare, iluzionismul frapant în redarea materiei, amănunte configurate în genul naturii statice, motive în viziunea picturii de gen, personaje care ne întorc spatele — toate acestea ni-l amintesc mai degrabă

* Max J. Friedländer: *Die Altniederländische Malerei* (vol. I—XIV), Berlin-Leyden, 1924—1937.

pe Jan van Eyck decît pe Rogier. Identificarea Maestrului de la Flémalle cu Rogier este posibilă numai presupunîndu-se că maestrul născut la Tournai a venit de timpuriu la Bruges și a fost influențat decisiv de Jan van Eyck, că și-a elaborat abia mai tîrziu stilul personal. S-ar pune problema de a demonstra transformarea treptată în ordinea succesivă a operelor, ceea ce pare să se fi reușit în oarecare măsură.

În operele sale mature, unanim acceptate, Rogier mînuiește cu siguranță și fermitate cele asimilate, mai mult construind decît privind. El supune lumea vizibilă unei adevărate tiranii spirituale. Claritate, exprimarea fără echivoc a învățăturii religioase, o predică înflăcărată: acestei voințe îi slujesc strălucirea soarelui, lumina difuză și culorile locale ferme, potolite. Peisajul contribuie prea puțin la expresia tabloului. Alți pictori din Țările de Jos s-au străduit să realizeze, într-un fel sau altul, cu mai mult sau mai puțin succes, armonia dintre locul de desfășurare a acțiunii și protagoniști; el pare să renunțe la aceasta, convins fiind că poate comunica ce are de spus prin figurile de o subțirime ascetică, prin gesturile și expresiile acestora. Totul ni se înfățișează pustiu, parcă dezgolit, lipsit de o anvelopă atmosferică, în mod direct și extrem de insinuant.

Dieric* Bouts este originar din Haarlem, s-a stabilit însă în Louvain (Leuven) și a devenit acolo un maestru de frunte. Schimbarea locului a contribuit la determinarea caracterului artei sale. El a sosit la Louvain în jurul anului 1440, într-o vreme în care s-a impus modul de a crea al lui Rogier, iar firea modestă și umilă a lui Bouts nu s-a putut sustrage forței ce iradia de la Bruxelles. Cu o fire nu mai puțin cucernică decît a lui Rogier, chiar dacă nu aducea cu un preot belicos ci mai degrabă cu un blînd păstor de suflete, el rămîne în urma maestrului de la Tournai ca monumentalitate și energie dramatică. Creaturile

* Sau Dierick, Dirck, Dirk, Thierry.

sale ne întîmpină abătute, rigide și stînjenite, cu atitudini sfioase. Ca olandez, este predispus la contemplație și liniște sufletească, dar comenzile îl obligă să înfățișeze scene groaznice de tortură, pictorul îndeplinind aceste însărcinări cu toată conștiinciozitatea, chiar cu oarecare pedanterie. Scenele sale de martiriu îți amintesc de o operație chirurgicală. În timp ce Rogier predică cu accente ascuțite, compozițiile lui Bouts au sonoritatea unor cîntece melancolice al căror liant melodic îl constituie coloritul. În pofida unor culori locale incandescente, cromatica asigură tabloului o caldă armonie, precum și legătura intimă dintre părțile ansamblului. Comunicarea intimă cu natura, cu viața acesteia se manifestă în primul plan, în fîșia de pămînt căreia maestrul îi acordă o intensă grijă, unde execută pajiștea, plantele, un izvor, un melc — care lasă în urmă-i pe zidărie o dîră de bale — totul fiind pictat cu o răbdare plină de dragoste și cu spiritul de observație propriu unui bun cunoscător al naturii. Locul în care se află sfinții și-l imaginează ca pe o țară din povești, în care pîrîul lasă pe maluri pietre prețioase. Planul de mijloc îl complexează, oferindu-se privitorului ca un perete gol, de care stau lipite figurile. Această nesiguranță, caracteristică picturii epocii, îl apasă cu atît mai mult cu cît el percepe corpul omenesc corect din punct de vedere anatomic, cu o apariție aproape tridimensională, iar aceasta reclamă și existența unei anvelope. Sus, pe linia orizontului, pictorul dezvoltă o vedere peisagistică de un puternic conținut afectiv dînd expresie, ori de cîte ori i se ivește prilejul, aspectelor vremii, orei din zi, asfințitului și întunericului nopții. Natura fusese adevărata sursă a bogăției picturii lui Bouts; pe acesta nu-l amenința — ca pe Rogier, maestrul compozițiilor cu figuri și creatorul de tipuri — închistarea, rigiditatea, anemia, lipsa de viață autentică.

Natura încadrează, jos și lateral, centrul imaginii, locul personajelor sfinte și al evenimentelor. Figurile văzute de la o înălțime normală,

avînd o poziție dreaptă, cam rigidă, nu apar încorporate în spațiul peisagistic privit de sus. Cu toate acestea, Bouts obține, cu ajutorul culorii, o mai strînsă legătură a elementelor de tablou eterogene decît oricare din contemporanii săi. În voleul cu *Sf. Cristofor* al Tripticului de la München, așa-numita *Perlă a Brabantului*, lucrare al cărei format modest a potențat curajul și spiritul întreprinzător al maestrului, apele trec de la limita inferioară pînă la orizontul înalt al tabloului. Suprafața de apă scînteietoare, luminată de soarele aflat la asfințit, pictată în culori și nuanțe mergînd în degradeu către adîncuri, ca și valurile în succesivă abreviere creează impresia unei neîntrerupte avansări în profunzimea spațiului, în timp ce peste tot unde, cu ajutorul unor „valuri" de pămînt, legătura dintre primul plan și fundal fusese cu greu restabilită, „fuga" spațiului pare stăvilită. Mijlocul folosit de Bouts — după cît mi se pare, pentru prima oară — de a crea iluzia *spațiului continuu*, va fi utilizat după aceea adeseori. El însuși a realizat, într-o formulă amintind de voleul *Sf. Cristofor*, o a doua compoziție, cu *Isus și sf. Ioan Botezătorul*, aflată în posesia prințului Ruprecht al Bavariei. Firește, nu a izbutit nici de data aceasta să configureze din același unghi de vedere malul stîncos al rîului și suprafața apei, văzute de sus.

Întîlnim în picturile lui Bouts cîte un arbore cu trunchiul subțire care se ridică deasupra orizontului și se detașează pe fundalul cerului. Un perete neted, relativ deschis la culoare, deasupra fîșiei întunecate de la limita inferioară a tabloului, formează fondul pentru figuri, legate deseori cu locul acțiunii prin puternice umbre purtate. Adeseori drumuri luminoase pătrund șerpuind în adîncimea crepusculară a spațiului pictat. Cerul este în general înnorat.

Printre pictorii Țărilor de Jos din secolul al XV-lea, care i-au urmat îndeaproape lui Jan van Eyck, Bouts poate fi considerat printre descoperitorii și cuceritorii universului peisagistic. El înghesuie cu plăcere în spațiul strîmt al tabloului

bogăția de forme picturale a vegetației. Bouts distribuie eclerajul pe tot cuprinsul ansamblului pictural în funcție de poziția soarelui și formațiile de nori, observînd atît umbrele purtate, cît și reflexele. Cu toate că, în raport cu figurile, pămîntul nu se impune cantitativ cu ostentație, disponibilitatea creatoare ieșită din comun a acestui maestru a fost observată de timpuriu, căci iată, cronicarul Molanus îl preamărește în ipostaza de tălmăcitor al peisajului.

Petrus Christus, care a lucrat la Louvain concomitent cu Bouts, este considerat pe drept un fidel discipol al lui Jan van Eyck, în adevăratul sens al cuvîntului. El își primește lumina de la predecesorul său, precum luna de la soare.

Receptiv și ponderat, el a reușit să-l depășească pe Jan van Eyck în însușirea legilor perspectivei, cunoștințele sale servindu-i în special la construirea corectă a interioarelor. Nu tot atît de lesne puteau fi abordate, cu ajutorul măsurătorilor și respectarea riguroasă a unor reguli, problemele spațiului peisagistic. Dar chiar în *Madona cu sf Barbara și un călugăr certozan*, pe care o consider o operă timpurie a maestrului și în care limbajul formal al lui Van Eyck apare considerabil sărăcit, Petrus Christus și-a depășit maestrul în ce privește construcția perspectivică a imaginii. Orizontul este relativ coborît iar privirea este dirijată de sus în interiorul orașului, potrivit logicii spațiale.

La început imitator al lui Van Eyck, el pare a-și fi luat mai tîrziu ca model pe Dieric Bouts. Fundalurile sale peisagistice relativ sărăcăcioase, lipsite de o vegetație abundentă, înflorită, sînt legate între ele printr-o nuanță întunecată, și se detașează de cer prin linii preponderent orizontale. Arbori, amintind adeseori de mături cu cozile înfipte în pămînt, se ridică rigid în aer. El construiește rocile stîncoase asemănător cu Van Eyck, iar valurile de pămînt joase, cu mase de frunziș în forme rotate, ca Bouts.

Rogier van der Weyden a murit în 1464; Dieric Bouts a încetat din viață în 1475 iar Petrus

Christus cam tot pe atunci. Reprezentanții generației următoare, care pășesc în scenă în jurul anului 1465, sînt Hugo van der Goes la Gand și Memling la Bruges. Puține lucruri îi apropie, fiind cît se poate de diferiți ca origine și temperament. Trăsătura lor comună și categorică rezidă, însă, în contrastul față de prima generație. Ei nu mai forțează uși ca înaintașii lor, nu mai au darul de a ului pe alții și nu rămîn ei înșiși uluiți străpungînd suprafața imaginii. Lor le lipsește curiozitatea naivă, contemplarea uimită a naturii, năzuința de a cuprinde în tablouri înguste tot ce există în lumea vizibilă, cu deosebire aspectele de natură statică, toate acestea afirmîndu-se adeseori cu ostentație, în dauna unității ansamblului. Terenul cucerit de înaintași a devenit o proprietate indiscutabilă, o bază sigură, pe care Van der Goes ridică edificii mărețe, pe care Memling muncește pașnic și gospodărește.

Van der Goes este mai puțin ancorat în epocă decît Memling. N-am să uit niciodată cum un remarcabil teoretician de artă căruia i-am arătat *Altarul Monforte*, lucrare pe-atunci adusă la Berlin, a afirmat că este fără doar și poate o operă a secolului al XVI-lea și nu i-ar putea aparține prin urmare lui Van der Goes. Evident înrîurit de renașterea italiană — astfel încît s-a putut naște vaga ipoteză a unei călătorii în Sud — pictorul din Gand năzuiește către monumentalitate, către proporțiile impunătoare ale unor trupuri omenești falnice, iar imaginația sa vizează atît de categoric exteriorizarea stărilor sufletești, încît îi rămîne foarte puțină, tot mai puțină disponibilitate pentru localizarea acțiunii. Devotat fanatic aspectelor umane, psihologice, maestrul nu caută prilejuri de a aborda peisajul. Acolo însă unde tema reclamă elementul peisagistic, Van der Goes, confruntat cu această problemă, demonstrează din nou superioritatea, independența și caracterul înaintat care definesc întreaga sa operă. În panoul cu *Păcatul originar*, de la Viena* —

* Kunsthistorisches Museum

în care Paradisul, locul fericit, cu vegetaţie înverzită ca în miez de vară, al primului cuplu uman, participă ca o componentă esenţială a naraţiunii —, cadrul peisagistic apare mai închegat şi mai dens decît în panourile lui Dieric Bouts. Scena urcă lin, bogat acoperită de vegetaţie, iar adîncimea spaţiului este sugerată, fără un efort vizibil în acest sens, prin drumuri şerpuinde şi profiluri de dealuri ce se întretaie. Abrevierea frunzişului îi este suficientă maestrului pentru a asigura figurilor în picioare un spaţiu aerat iar conflictul dintre acestea şi terenul natural pare a fi depăşit în întregime. Van der Goes renunţă la o privire generală panoramică (*Überschau*); în planul de mijloc spaţiul imaginii nu avansează în adîncime, fiind barat de un obstacol categoric. Cu nimic mai prejos ca Bouts în receptarea proliferării universului vegetal, el are meritul de a fi evitat orice exagerare, subordonînd toate amănuntele impresiei generale. Cu toate că au fost exprimate opinii contrare, eu continui să consider pictura de la Viena o operă relativ timpurie a maestrului. Faptul că, spre deosebire de Bouts, Van der Goes preferă nuanţele reci face ca, sub aspect cromatic, peisajul său să pară mai apropiat de natură decît cel al lui Dieric.

Hans Memling nu provine din Ţările de Jos. A văzut lumina zilei în regiunea Rinului mijlociu; se pare că în jurul anului 1460 şi-a însuşit la Bruxelles, în atelierul lui Rogier, ceea ce a putut prelua potrivit înclinaţiilor sale individuale şi naţionale. S-a stabilit apoi la Bruges; aici a avut succes, cu maniera sa blîndă, domoală, moderată şi optimistă, venind în întîmpinarea exigenţelor şi cerinţelor unei societăţi îndestulate. Epoca eroică s-a încheiat în 1477, odată cu sfîrşitul lui Carol Temerarul. Printre protectorii lui Memling se numărau mari negustori italieni. Nimic nu este mai caracteristic firii sale echilibrate, decît faptul că Van Eyck, al cărui continuator, Petrus Christus, mai era în viaţă, nu l-a influenţat defel, nu l-a deviat de la făgaşul

său drept şi neted. Arta eyckiană i s-a părut, probabil, ceva cu totul străin, inaccesibil, poate înfricoşător. Cu instinctul său categoric pentru formele bine făcute şi elegante, el şi-a încorporat în pictură mai puţine trăsături individuale şi temperamentale decît colegii săi flamanzi şi olandezi. Memling a fost primul dintre maeştrii vechii picturi a Ţărilor de Jos a cărui artă a corespuns gustului duios-sentimental din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Pe tărîm peisagistic se impune gustul său ales şi selectiv, repulsia faţă de tot ce este sălbatic, brutal, violent şi primar. Portretele sînt înconjurate de un teren cultivat ca o grădină, răspîndind o atmosferă uniform senină, iar cei zugrăviţi apar ca locuitori fericiţi ai pămîntului, împăcaţi cu lumea înconjurătoare. Nemărginirea, eroicul s-au transformat aici în ceva strîns limitat, respectiv în idilic. Pămîntul ni se înfăţişează la apogeul ciclului vegetal, în miez de zi. În portretistica lor, Van Eyck şi Rogier au concentrat atenţia, cu ajutorul unui fond neutru, de regulă închis, asupra figurii. Într-o pictură din 1462 Dieric Bouts a lăsat odată să apară ceva din fundalul peisagistic lîngă capul celui portretizat (National Gallery, Londra). Memling lărgeşte şi relaxează expresivitatea portretului, lăsînd, de regulă, privirea să sondeze în toată libertatea depărtările fundalului peisagistic, vizibil în cele două părţi ale capului. Cerul, pe care se profilează bustul, păleşte către orizontul plasat relativ jos, puţin deasupra umerilor modelului. Nu a fost nicidecum setea de spaţiu sau dragostea pentru natură ceea ce l-a împins pe maestrul de la Bruges să elaboreze acest tip de portret. Cred că putea fi vorba mai degrabă de atracţia sa pentru o armonie senină a întregii imagini, iar eclerajul unitar este asigurat prin maniera în care capul sau bustul, cu relativ puţine porţiuni umbrite, par a fi văzute în aer liber sau, măcar, într-un interior bine luminat. Natura primitoare, cu lacuri, lebede, călăreţi, conferă celui portretizat un aer sociabil, de reală

accesibilitate. Omul este conceput ca o ființă ce stă în miezul vieții, nu extrasă din ea și izolată ca un monument.

Am citit undeva, că sculptorul îl cinstește pe erou, pe sfînt, pe suveran, plasîndu-i într-un spațiu gol. Pictorul, care se eliberează de canoanele stilistice ale sculpturii, ajungînd să figureze locul acțiunii și mediul înconjurător, plătește acest cîștig cu un sacrificiu. În portretele lui Memling interesul este deviat de la personalitatea individuală a modelului, pierzîndu-se în fundalul peisagistic.

În panourile de altar și imaginile de devoțiune, Memling figurează terenul cu măsură, în orice caz ca un mijloc în serviciul unui scop prestabilit. Ca aspecte locale, definitorii, se oferă privirii tot ce aparține narațiunii epice curente, însă nimic în plus. Pictorul nu insistă defel asupra amănuntelor vegetației, manifestînd puțin interes pentru viața naturii, pentru peisaj ca scop în sine. În *Relicvariul Sf. Ursula* aspectul peisagistic și topografic face parte din relatarea călătoriei și a aventurii figurate, totul fiind zugrăvit cu o exactitate plină de dragoste.

Gerard David a devenit în 1484 membru al corporației („ghildei") pictorilor de la Bruges, pe vremea cînd faima lui Memling cunoscuse acolo apogeul. După moartea lui Memling (1494), David ajunge maestrul necontestat al pictorilor din acel mare oraș, cel ce va determina, pînă tîrziu în secolul al XVI-lea, soarta producției picturale din Bruges. Cu aceste date în fața ochilor, istoricul poate cădea lesne în greșeala de a vedea în David — care încetează din viață în 1523 — pe moștenitorul și continuatorul lui Memling. În realitate, între cei doi maeștri există surprinzător de puține puncte de contact.

David s-a născut la Oudewater lîngă Gouda, probabil către 1460. Unde anume s-a format și și-a desfășurat eventual activitatea înainte de a fi venit la Bruges nu ne este cunoscut. Arta sa vestește însă cu suficientă claritate că — judecînd după opțiunile sale și temperamentul său — David

era olandez, și că în noua sa patrie, în bogatul oraș comercial, și-a potențat simțul pentru formele armonioase, pline de demnitate. Singurul lucru pe care-l are comun cu Memling este un gust foarte finisat, rămînînd însă în urma acestuia ca povestitor, dar depășindu-l în același timp în mod simțitor prin prezența concretă, convingătoare a personajelor sale perfect reliefate. Stîngăcia în demararea fluentă a unei acțiuni dramatice, interiorizarea sa ni-l amintesc pe Dieric Bouts — care fusese originar din Haarlem — și pot fi considerate drept o moștenire olandeză.

Chiar dacă Van Mander nu ne-ar fi informat că peisagistica a început să înflorească la Haarlem, ne-am fi așteptat, totuși, ca dragostea pentru natură și sentimentul spațiului să constituie coordonate majore, productive ale maestrului originar din Olanda. Această prezumție a fost integral confirmată. Bărbații și femeile lui David, „cubici" în sine, reclamînd și stimulînd adîncimea spațiului, nu sînt lipiți de pantele dealurilor; ei stau și șed mai degrabă liber, înconjurați de o anvelopă de aer. În picturile sale de început, linia orizontului este plasată încă foarte sus, oferindu-ni-se în același timp vederi de la mari altitudini spre fundaluri bogat alcătuite. David coboară însă tot mai mult linia orizontului și dezvoltă peisagisticul către planul de mijloc, unde se înalță întunecate paravane de frunziș. Pictorul se pricepe să evite în mod fericit conflictul dintre spațiul peisagistic și figurile umane care stau în primul plan. Cîmpia bogată în arbori este văzută tot mai mult la modul general, mai simplu, mai săracă în amănunte și armonizată cu solemnitatea sacrală a subiectului. Cît de mult a progresat Gerard David se poate vedea comparînd tripticul *Botezul lui Cristos*, cu voleul *Sf. Cristofor* al lui Dieric Bouts. Asemenea Sf. Cristofor, Mîntuitorul stă în apă pînă la genunchi. Progresul în stăpînirea logicii spațiale, în îmbinarea părților componente ale picturii este surprinzător de mare. Altarul lui David

 a fost creat la începutul secolului al XVI-lea, iar

privitorul simte că pictorul n-a rămas în urma vremii sale. Maestru al compoziției — atîta timp cît operează cu mase în repaos —, el încadrează lateral cu arbori panoul central al tripticului; arborii se înalță cu trunchiuri netede, ca niște stîlpi, fiind întretăiați de limita superioară a panoului, și trimit din dreapta și din stînga, către spațiul rezervat cerului, vlăstare ascuțite ale frunzișului întunecat. Totul este copleșit de întunericul pădurii, pe care se profilează, suveran, trupul gol al Mîntuitorului. Îngerul se vede în prim-plan la stînga, Botezătorul la dreapta, într-un plan ceva mai îndepărtat, iar între ei Isus. Grupul figurilor principale este plasat puțin oblic, în unghi față de planul imaginii. Pădurea creează efectul unui spațiu interior învăluitor, iar arborii se înalță în văzduh cu o prestanță ce le conferă, în cadrul compoziției, o valoare egală cu cea a figurilor umane. Răsunînd ca un ansamblu armonios, peisajul nu mai este „citit", cu atît mai puțin buchisit.

Vorbind despre Bouts și Gerard David, am remarcat ce efecte a avut în regiunile vestice afluența pictorilor din ținuturile estice. Este timpul să ne îndreptăm atenția către maeștrii care au rămas să lucreze în Est, și anume către pictorii Van Ouwater și Geertgen tot Sint Jans, din Haarlem. În ce-l privește pe Ouwater, activ în jurul anului 1460, Van Mander îl laudă ca pe un maestru al peisajului. Nu avem însă putința de a dobîndi o imagine de ansamblu care să confirme această apreciere, deoarece unicul panou ce ni s-a păstrat de la Ouwater, *Învierea lui Lazăr*, aflat la Pinacoteca din Berlin (Vest), nu prezintă nici urmă de peisaj. Evenimentul este transpus într-o capelă. Pictorul nu s-a folosit de posibilitatea oferită de subiect de a zugrăvi un peisaj. A făcut-o în schimb Geertgen, în tabloul cu același titlu aflat la Luvru.

Potrivit cunoștințelor noastre limitate, acest maestru, activ în jurul anului 1480 și decedat de tînăr, reprezintă aproape singur — printr-o serie de panouri ce-i fuseseră atribuite pe drept — pictura haarlemeză din secolul XV. Personajele lui Geertgen, ca și cele ale colegului său de generație Gerard David, sînt construite „cubic" (tridimensional), dar nu cu aceeași perfecțiune a reliefului ci mai degrabă stereometric, din suprafețe care se întretaie în unghiuri. Puternic luminate, ele aruncă umbre purtate. Grele și masive, în picioare, șezînd sau în genunchi, figurile lui Geertgen reclamă un teren rezistent, oarecum plan, care să se întindă în unghi drept față de planul tabloului. În opera principală, autentificată, a maestrului — cele două panouri de altar de la Viena* — această cerință este îndeplinită. Avem în primul plan o fîșie de scenă de oarecare adîncime, un spațiu atmosferic în care protagoniștii își desfășoară netulburat realitatea tridimensională. În planul de mijloc începe peisajul propriu-zis. Maestrul nu se poate lipsi de zona superioară a tabloului ca loc de desfășurare a scenelor secundare. Linia de orizont se află sus, aproape de marginea compoziției. În panoul cu *Arderea osemintelor Sf. Ioan Botezătorul*, Geertgen s-a aflat în fața sarcinii dificile de a îmbina compozițional mai multe întîmplări distanțate între ele în timp, tratîndu-le simultan, asemenea unor scene despărțite spațial. O asemenea „epică spațială" (să ne fie permisă această expresie!), constituind o obligație ce decurgea din comanda lucrării, era într-o flagrantă contradicție cu luminata și avansata concepție despre natură a maestrului. Putem urmări cu privirea patru episoade: în față, cu centrul de greutate în dreapta, principele fioros cu suita și arderea rămășițelor sfîntului, pe care o ordonase, apoi în planul de mijloc - stînga Ioaniții la sicriul Botezătorului, luînd în păstrare osemintele sfinte, mai departe, în dreapta, primirea solemnă a relicvei și, în sfîrșit, în spate de tot, la stînga, înmormîntarea Sfîntului. Astfel, scena întîi, sub aspect cronologic, apare ultima ca așezare în spațiu**. Sepa-

* Kunsthistorisches Museum
** Adică în planul cel mai îndepărtat.

rarea grupurilor era lesne de realizat prin dimensionarea descrescîndă a figurilor; mai dificilă era plasarea celor patru „scene“ în peisajul muntos, fără a anula efectul unitar al ansamblului picturii. Întrucît grupurile de figuri sînt așezate alternativ la stînga și la dreapta, privirea este ademenită în zig-zag spre adîncimea spațiului. Maestrul a făcut față problemelor cu multă chibzuință și cumpănire. Dificultățile ivite în traducerea în viață a acestei scheme compoziționale laborioase și destul de chinuite se fac totuși simțite. Se vede limpede aici, ca nicăieri în altă parte, că pretențiile ridicate în secolul XV în fața narațiunii împiedicau realizarea unității firești a universului peisagistic, către care se năzuise mai demult, și se poate afirma că au căzut niște lanțuri în momentul în care peisajul s-a emancipat de sub tutela picturii religioase.

Opera de la Luvru a lui Geertgen, *Învierea lui Lazăr*, trădează o concepție mai puțin matură a spațiului în comparație cu panourile de la Viena. Solul din primul plan nu creează impresia unei scene orizontale, purtătoare a figurilor înfățișate. Cred că-mi pot permite să conchid de aici că panoul de la Paris este o lucrare relativ timpurie.

Problema pusă în panoul *Sf. Ioan Botezătorul* de la Berlin (Vest), aceea de a înfățișa o unică figură așezată în natură, o temă care permitea și impunea chiar un repaos fizic total în condițiile unei profunde expresii sufletești — o temă, așadar, pe placul olandezilor —, este fericit rezolvată. Cadrul natural nu constituie aici o scenă construită artificial; dimpotrivă, ca purtător al conținutului picturii egalează, ca valoare, figura Botezătorului, prezentînd totodată un semnificativ contrast cu aceasta. Te face să exclami: lumea este perfectă acolo unde nu e călcată de om, cu toată suferința lui. Se confruntă și se completează în formă și culoare: sfîntul încercat de gînduri și neliniști, construit după o schemă triunghiulară, în veșmînt de un brun rece și albastru-cenușiu, șezînd — nu tronînd! — pe de o parte,

și o pajiște urcînd în pantă, caldă, moale, vesel strălucitoare, pe de altă parte. Vechiul conflict dintre om și mediu este exploatat aici, ca nicăieri în altă parte în secolul XV, sugestiv și dramatic. Totul este fixat dintr-un singur unghi de vedere. Cîmpia văzută de sus, urcă lin, fiind în planul de mijloc lipsită de profunzime spațială. Privirea pare să cadă și asupra Botezătorului puțin de sus în jos. Cursul unduios al unui pîrîu ademenește privirea — fără s-o violenteze — spre planurile îndepărtate.

Plasarea corectă a lui Hieronymus Bosch în cadrul unei prezentări istorice a artei, găsirea locului adecvat ce i se cuvine în timp și spațiu, toate acestea prezintă dificultăți considerabile. Pictorul se opune clasificărilor. A murit în 1516 și, judecînd după un portret, la o vîrstă înaintată. Presupunînd că s-a născut prin 1450, ar însemna să fi avut cam aceeași vîrstă cu Gerard David, fiind ceva mai bătrîn decît Geertgen. El nu prea se lasă înregimentat în comunitatea colegilor de generație. Rămîne discutabil dacă-i putem considera pe Geertgen din Haarlem și pe David din Gouda drept compatrioți, în sens mai restrîns, ai lui Bosch. Orașul său, 's Hertogenbosch, face parte azi din Regatul Olandei, se află însă, ca reședință a Brabantului de Nord, în afara comitatului Olanda. În literatura de artă multă lume îl opune cu plăcere pe „olandezul“ Bosch „flamandului“ Bruegel. Breda se află însă tot atît de puțin în Flandra ca și 's Hertogenbosch în Olanda.

Bosch se deosebește de toți contemporanii, ca și de predecesorii săi, prin temperament, prin ușurința și ritmul alert al creației, cît și prin conținutul unei imaginații neasemuite. În comparație cu el, toți ceilalți par niște observatori placizi și, oarecum, „pictori de naturi statice“. El este un creator suveran, independent față de datele universului vizibil, lăsînd frîu liber viziunii sale, înzestrat, totodată, cu o surprinzător de fidelă memorie vizuală. Bosch pare rămas în urmă în unele privințe și mult înaintat în altele.

Caracterul înnoitor al artei sale devine evident dacă ţinem seama de împrejurarea că ea s-a bucurat încă de prin 1550 de un fel de resurecţie, pictori de mîna a doua imitînd mai mult *ce*, decît *cum* anume crea acest artist de geniu, şi că marele Bruegel a pornit tot de la el. În panourile sale desfăşurate mai mult în înălţime decît în lăţime, peisajul îmbracă aspectul unui plan auster, foarte expresiv însă în pofida goliciunii lui. Limitata iluzie spaţială a cîmpiei cu aspect de pustiu nu este percepută drept sărăcie sau stîngăcie, pentru că figurile relativ mici, grupate lejer, sugerează prea puţină pondere sau realitate pentru a fi necesitat un spaţiu vital „natural". Armonia ansamblului este asigurată, deoarece, în ciuda structurii arhaice, fiinţele omeneşti aplatizate şi eterice, stafiile, spiritele, dracii sau asceţii corespund întru totul naturii ireale a scenei, armonizîndu-se cu aceasta. Nu este sesizabilă vreo pornire a pictorului de a străpunge sau masca suprafaţa plană a imaginii.

Pămîntul şi locuitorii săi sînt însufleţiţi deopotrivă de o imaginaţie diabolică. Stearpă, cu o vegetaţie uscată, ghimpoasă, într-un colorit galben-ocru, aproape monocrom, cîmpia văzută de sus se întinde atît de neospitalieră, încît nu ne surprinde nici un animal monstruos, nici o construcţie fantastică ivite pe acest tărîm straniu. Caracterul unitar, semn al originalităţii, se extinde şi asupra limbajului formal care, grăbit şi agresiv, cu puţine mijloace, este întru totul adaptat universului ideatic.

Făpturile lui Bosch se mişcă cu uşurinţă. Capacitatea de a exprima mişcarea le lipseşte în general celor din Ţările de Jos, cu deosebire olandezilor. Contrastul dintre pămîntul în nemişcare şi acţiunea continuă a locuitorilor, graba, delirul atacului şi zăpăceala retragerii domină ca o relaţie complementară ansamblul imaginii, ca la nimeni altul în secolul XV iar în secolul XVI abia în operele lui Pieter Bruegel.

În pofida concepţiei tradiţionale asupra spaţiului, Bosch face parte dintre pionierii peisajului, căci

imaginaţia sa dă naştere nu numai unor demoni şi creaturi monstruoase ci şi unui tărîm corespunzător unor asemenea făpturi. Iar din acest tărîm răsună o melodie personală, inimitabilă, avînd o forţă cu nimic mai prejos decît cea a figurilor ce populează acele meleaguri. Pentru Bosch omul nu este un copil credincios al divinităţii, ci mai degrabă victimă şi jucărie a forţelor demonice care stăpînesc pămîntul.

Dacă jumătatea inferioară a imaginii, deseori chiar trei sferturi din ea, este concepută ca un fundal în relief pentru figurile alcătuite ca nişte siluete, văzute de cele mai multe ori din profil, sus, la orizont, se desfăşoară o zonă peisagistică, tratată în nuanţe aerate, cu munţi, ape şi clădiri. Limbi de pămînt salută parcă din depărtare, ca de pe un tărîm paşnic, liber de fiinţe diabolice, de prostie şi suferinţă omenească.

Cred că îl putem număra printre olandezi pe artistul numit convenţional „Maestru al Fecioarei între fecioare" (*Virgo inter Virgines*). Acesta a lucrat la Gouda sau la Delft, între anii 1470 şi 1490, într-o categorică izolare provincială. El este mai puţin supus forţelor dominante în Sud, la Bruxelles, Bruges şi Gand, decît Geertgen, şi tot atît de puţin ca şi Bosch, faţă de care prezintă unele apropieri. Dovedind modeste cunoştinţe în ce priveşte formele corpului omenesc, el le insuflă creaturilor sale o tristeţe fanatică. În scenele Patimilor, de pildă, zbirii ne apar aproape la fel de neajutoraţi şi desfiguraţi de plîns ca şi Mîntuitorul şi cei ce-l jelesc. Acestei monotone expresii emoţionale — trăsătură inconfundabilă care conferă picturilor sale un caracter ascetic, bolnăvicios —, îi corespunde peisajul, ce se ridică ca un perete în spatele grupurilor de figuri, sărăcia tristă a acestui pămînt fiind parcă sincronizată cu fiinţa omenească, ce ne apare pipernicită asemenea unui pitic. Vedem mai degrabă movile de nisip decît stînci, apoi frunziş în forme rotunjite, vag conturate. Ochiul scrutător a înregistrat un număr restrîns de forme naturale recognoscibile, iar pictorul utilizează

cu parcimonie acest inventar modest. El nu-i pretinde artei nici pe departe o asemenea fidelitate față de natură ca Geertgen, iar spiritului său onest și destul de limitat îi este complet străină inventivitatea îndrăzneață, asemenea unui șuvoi continuu și năvalnic, a lui Bosch. Lipsa adîncimii spațiului — ținînd, în creația lui Bosch, de viziunea acestuia — apare aici ca expresia unui primitivism infantil, ba chiar necultivat. Puține lucrări ne-au parvenit din producția olandeză a secolului al XV-lea. Putem mai degrabă presupune decît dovedi că aici a acționat mai puțin decît la Bruges, Bruxelles sau Antwerpen (Anvers) constrîngerea stilului dominant, mai puțin convenția, și că s-a afirmat, în schimb, mai mult o anume originalitate ingenuă.

EMANCIPAREA PEISAJULUI ÎN SECOLUL AL XVI-LEA. În prima jumătate a secolului al XVI-lea interesul pentru universul peisagistic a cunoscut un anumit regres. Această afirmație ar putea fi respinsă, fără drept de apel, cu argumentul că tocmai în această perioadă a luat naștere pictura de peisaj ca gen artistic de sine stătător. Contradicția se rezolvă lesne. În timp ce, pe de o parte, s-a afirmat peisagistica de dragul peisajului, pe de altă parte, maeștri de frunte ai picturii s-au distanțat de figurarea naturii peisagistice, absorbiți de alte obiective pe care le credeau mai „elevate". Năzuinței conștiente către idealuri formale, cu privirea ațintită spre Italia, îi repugna să acorde atenție unor obiecte atît de lipsite, aparent, de o dezvoltare legică ca formele de relief și proliferarea vegetației. Să ne amintim de fruntașii picturii de la Antwerpen, orașul care a devenit centrul cultural al Țărilor de Jos în acea perioadă: ei reprezintă relativ puțin sub raportul considerațiilor noastre. Quentin Massys a lucrat la Antwerpen între 1491 și 1530, Jan Gossaert a venit în 1503 — nu prea se știe de unde, poate de la Bruges — în orașul de pe Schelde

(Escaut). Pieter Coecke van Alost a devenit aici maestru în anul 1527. Massys, înrîurit la Louvain de către Dieric Bouts, își păstrează în perioada sa timpurie interesul pentru natura peisagistică; acest interes scade apoi, mai tîrziu, la Antwerpen, el semănînd sub acest aspect, dar numai sub acesta, cu Dürer. Gossaert preferă categoric exactitatea matematică iraționalului, umplînd fundalul cu clădiri. La Bruxelles, unde între anii 1512 și 1540 Bernaert van Orley fusese corifeul pictorilor, lucrurile nu se prezentau altfel. Chiar și în Olanda, unde în jurul anului 1540 s-a impus arta căutată a lui Van Heemskerck, interesul și dragostea pentru natură au scăzut vizibil.

Peisagistica a părăsit tabloul de altar, s-a emancipat, despărțindu-se de arta „înaltă". A fost începutul unui proces de specializare. Nimic nu caracterizează mai bine noua situație decît relația dintre Quentin Massys și Joachim Patenier. Cînd Patenier a venit în 1515 la Antwerpen, Massys se bucura acolo de un înalt prestigiu, chiar dacă o seamă de tineri agresivi, care își croiau drum fără menajamente, considerau că fermitatea severă a manierei sale picturale este învechită, iar felul său de a simți este lipsit de bărbăție și prea sentimental. Patenier îi rămase atașat, văzînd în Massys pe maestrul incontestabil în crearea de figuri. Ei se aveau bine, se completau. Superioritatea lui Patenier în domeniul peisajului era recunoscută de Massys fără invidie. Uneori lucrau împreună. Colaborarea — așa cum începea să se practice tot mai mult, în special la Antwerpen, ca o expresie a specializării — merită să fie examinată cu toată atenția. Cel puțin într-un caz munca în comun a celor doi maeștri este atestată chiar printr-un document — o veche însemnare de inventar — și anume pentru panoul cu *Ispitirea Sf. Anton*, păstrat la Prado, Madrid. Conform relatării lui Van Mander, Joos van Cleve, care a devenit maestru la Antwerpen în 1511, a realizat împreună cu Patenier o Madonă. Un panou aflat la Luvru (*Ma-*

dona cu sf. Dominic), poate atesta, pe baza analizei stilistice temeinicia acestei informații.

Pentru Massys compoziția bazată pe figuri, modelarea siluetei umane, exprimarea sentimentelor prin gestică și fizionomii era singura performanță care merită eforturi ambițioase, peisajul de fundal constituind un adaos de mai mică importanță. Colaborarea în cadrul atelierului era uzuală și tocmai elementele de peisaj puteau fi lăsate pe seama unor ajutoare, în cazul lui Quentin eventual pe mîna fiului său Cornelis.

Patenier, conștient de superioritatea sa în materie de peisaj, nu s-a sfiit să-și recunoască limitele în pictarea figurilor. În acest domeniu el a urmat cu sfințenie modelul lui Quentin; după cum a reușit să obțină în dar, din partea lui Dürer, un desen cu studii pentru sf. Cristofor, ca să-l poată folosi la realizarea figurilor de stafaj* din peisajele sale.

Dacă Dürer vorbește despre Patenier ca despre un bun peisagist, dacă în literatura dedicată istoriei artei Patenier este cinstit drept creatorul unui gen al picturii, trebuie constatat, în spiritul unei rigurozități consecvente, că — făcînd abstracție de cîteva excepții — acest maestru n-a realizat peisaje „pure", ci compoziții cu tematică religioasă. Nu se poate afirma nici măcar că, în raport cu amploarea tablourilor, figurile ar apărea pretutindeni mici și în ipostaza de stafaj. Contribuția sa constă în aceea că acțiunea exercitată de tablou asupra privitorului pornește mai mult de la aspectul peisagistic decît de la cel figural. Comparînd *Botezul Domnului* de Patenier (aflat la Kunsthistorisches Museum, Viena) cu *Botezul Domnului* de Gerard David (panoul central al polipticului de la Bruges), ne poate surprinde cît de puțin se deosebesc compozițiile între ele, în orice caz mai puțin decît am fi aș-

* Stafaj (*staffage*): figuri de oameni sau animale — utilizate în pictura peisagistică sau cea de arhitectură — menite să populeze imaginea, să introducă un etalon pentru aprecierea dimensiunilor și punctarea perspectivei.

teptat-o. Și totuși, distanțîndu-ne de aceste panouri, în amintirea noastră persistă, vii, figurile profund umane ale lui David, cu proporțiile nobile și calmul solemn al prezenței lor, în timp ce din opera lui Patenier ni se fixează în memorie vasta întindere a apelor, precum și aglomerările de stînci repezite spre cer asemenea unor turnuri golașe, inaccesibile. În pictura lui Patenier figurile sînt destul de ample și executate cu grijă, în stilul lui Massys, însă mediul natural, marcînd întîmplarea semnificativă din punct de vedere religios, acoperă cu rezonanța lui eroică vorbirea lor lipsită de vlagă.

După fire, Patenier nu este un autentic deschizător de drumuri ci, mai degrabă, un moștenitor, care administrează chibzuit tot ce i-a revenit. El nu este unul din acele genii care personifică motorul progresului; pictorul nostru a delimitat mai degrabă genul peisajului decît să-l fi creat. Dacă se bucură totuși de un mare renume, apoi titlul, prestigiul și influența sa se datoresc în primul rînd faptului că a înțeles exact comandamentele vremii sale. Singulara judecată de valoare a spaniolului Felippo Guevara, care-i desemnează pe Jan van Eyck, Rogier van der Weyden și Patenier ca fiind cei mai mari dintre pictori, confirmă impresia puternică lăsată de creația acestuia din urmă.

Istoricii sînt prea puțin atenți la nevoile și exigențele iubitorilor de artă, al căror gust determină totuși, în mare măsură — și a determinat și mai mult în trecut — producția artistică. Un pictor din secolul al XVI-lea putea să fi contemplat cu dragoste o mică parte a pămîntului natal, putea chiar să fi intuit virtuțile imagistice („*Bildwürdigkeit*") ale viziunii sale. Nici prin gînd nu i-a trecut, însă, să-și transpună viziunea în pictură, pînă ce protectorii săi, amatorii și cumpărătorii de tablouri, nu ajunseseră să-i împărtășească pasiunea. Pictorul trăia din cîștigul obținut de pe urma muncii sale. Astăzi acest lucru nu mai este valabil în același grad. Din acest motiv se cam scapă din vedere caracterul

condiționat al producției artistice. Dürer și-a precedat cu mult epoca prin peisajele sale în acuarelă. Negăsind însă înțelegere și ecou, aceste „înregistrări" nemijlocite după natură au rămas fără însemnătate și fără urmări în contextul istoric al viziunii și practicii artistice.

În secolul al XV-lea conținutul și forma picturilor erau hotărîte de principi, de biserică, de comunități religioase și de un număr mic de comercianți bogați. De cele mai multe ori exista o comandă cu program obligatoriu, care prescria dimensiunile și subiectul, îngrădind libertatea de creație a pictorului. Pentru a defini schimbarea intervenită treptat în secolul al XVI-lea, utilizăm termenii ingrați, cu accent mercantil, de „producători" și „consumatori". O nouă societate se afla în plină configurare, îndeosebi la Antwerpen. *Jurnalul* lui Dürer ne oferă o imagine colorată, o privire de ansamblu asupra cercului consumatorilor. Bărbați activi, umblați prin lumea întreagă, comercianți din Germania de sud, portughezi, demnitari de la Curte urmăreau zelos să intre în posesia unor exemplare ale mult prețuitei picturi din Țările de Jos. O privire în listele breslei din Antwerpen ne informează că pictorii din toate regiunile Țărilor de Jos, în special din Olanda, se grăbeau să vină în orașul de pe Schelde spre a putea profita de avantajele cererii sporite. Premiza n-o mai constituia comanda strict circumscrisă a unui individ, decisivă era mai degrabă configurația generală a gustului. S-a constituit o adevărată piață a artei. Maestrul nu mai aștepta o comandă, el crea din impuls propriu, vizînd, firește, succese probabile și parțial previzibile. El trebuia să satisfacă mai puțin cerințe precis formulate, cît să corespundă unor înclinații și dorințe, care erau variate în societatea foarte amestecată sub aspect național. Mutațiile din societate au modificat atît poziția economică a producătorului, cît și forma și conținutul operelor create, accentuînd simțitor procesul de specializare. Cîte un maestru se limita tot mai mult la un domeniu restrîns care, potrivit înclina-

țiilor și măestriei sale, îi deschidea perspectiva de a se afirma pe piață; el își afișa maniera personală, expunînd-o. Slăbirea legăturii dintre „consumator" și „producător" s-a soldat cu efecte pozitive și negative în același timp. În primul rînd, pictorul s-a ales cu un plus de libertate, el putînd să urmeze — în alegerea temelor, a motivelor și a formatului imaginii — propriul instinct, concepția sa individuală. Înainte, cel ce dădea comanda zicea: „Eu o vreau așa!". Acum pictorul se întreabă: „Corespunde oare aceasta unor cerințe suficient de răspîndite?". Astfel a putut Patenier, conștient atît de slăbiciunea, cît și de forța sa, să-și dezvolte tipul de peisaj, după ce constatase din proprie experiență că în cercul mult lărgit al amatorilor de artă există suficientă înțelegere, cerere și apreciere pentru formula sa novatoare. Firește, ceea ce a fost profitabil pentru talentele mai viguroase a devenit fatal pentru cele mai firave. Prescripțiunile severe și disciplina de breaslă limitau, desigur, libera dezvoltare a personalității creatoare; ele îi dădeau însă, pictorului o anumită ținută și rigoare, artistul emancipat din ghildă fiind pîndit de pericolul de a deveni un „fabricant". Tocmai la Antwerpen, orașul cu cea mai mare piață și cel mai mare export de artă, urma să ia amploare, cu aspecte nocive ca nicăieri în altă parte în secolul al XVI-lea, producția artistică de mare serie.

Năzuința care-l însuflețea și îl stimula pe Patenier era de a crea imagini de devoțiune necanonice, destinate nu capelelor ci încăperilor de locuit. Într-o epocă de mari frămîntări și crize a vieții religioase, în care diferitele doctrine bisericești se înfruntau cu violență, credința și-a creat noi simboluri iconografice. În lumea laicilor cît și în rîndurile celor consacrați religiei au găsit răsunet imagini care, dincolo de tematica sacră, satisfăceau și simpla plăcere de a privi. A fost salutată cu recunoștință, ca o înfăptuire a tînărului gen pictural, faptul că imaginea zăvorîtă între rame oferea privirii comode ceea ce, în realitate, ar fi putut oferi numai lungi plimbări obosi-

toare sau călătorii anevoioase. În subtext acționa, însă, și tendința ca, prin atitudinea pioasă cu care era contemplată „creația vizibilă", să fie slăvit „creatorul invizibil". Religia exploatează mult sentimentul dependenței. Iar dependența era profund resimțită în fața figurii umane lamentabil de mici, plasată în mijlocul naturii vaste. Patenier a realizat și tablouri de altar în formă tradițională; a preferat însă, ca o contribuție proprie și deosebită, compoziții cu atmosferă religioasă în care figura sfîntului sau evenimentul biblic sînt integrate și subordonate peisajului. El alege teme care reclamă, ca loc de desfășurare, scene în aer liber, ca Fuga în Egipt, Botezul lui Cristos sau sfinții Ieronim, Anton și Cristofor.

Arta sa, o artă răspunzînd gustului vremii, a cunoscut o largă iradiere, s-a impus din plin, fiind adoptată ca formulă de alți pictori. Patenier poate fi lesne confundat cu imitatorii, în dauna prestigiului său. Cu atît mai presantă apare necesitatea de a-i delimita astăzi opera, cu toată acuratețea posibilă. Dau mai jos o listă a picturilor sale certe, fără prezenția de a fi exhaustiv:

MADRID, PRADO *Popas în timpul fugii în Egipt.*

MADRID, PRADO *Ispitirea sf. Anton* — figurile realizate de Quentin Massys.

MADRID, PRADO *Sfîntul Ieronim*

ESCORIAL *Sfîntul Cristofor*

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ARTS *Triptic cu sf. Ieronim* în panoul central,*Botezul Domnului* la stînga, *sf. Anton* la dreapta; pe exteriorul voleurilor, în *grisaille*, *sf. Ana cu Fecioara și Pruncul* și *sf. Sebaldus*

VIENA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM *Botezul Domnului* — cu semnătura maestrului

PARIS, LUVRU *Sf. Ieronim* (Replică la Veneția, în Cà d'Oro)

ANTWERPEN, MUZEU *Fuga în Egipt* — cu semnătura maestrului

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM (FUNDAȚIA KESSLER) *Peisaj cu figuri* în manieră de stafaj

LUGANO, COLECȚIA THYSSEN, CASTELUL ROHONCZ *Popas în timpul fugii în Egipt*

AMSTERDAM, ÎN COMERȚUL DE OBIECTE DE ARTĂ Peisaje pure (fără stafaj), replici

COLECȚII PARTICULARE, GERMANIA (VEST) Peisaje pure, replici.

Amatorul de artă din zilele noastre leagă noțiunea de peisaj de o anumită concepție. Un fragment de natură surprins nemijlocit în aer liber, dintr-un anumit unghi de vedere, este considerat a fi un subiect demn de a figura în tablou, în timp ce orice intervenție ordonatoare este prohibită și evitată cu strășnicie. Astfel, în aparență, alegerea unghiului de vedere rămîne singura opțiune majoră a peisagistului. Cel care vrea să înțeleagă și să aprecieze just aportul și performanța lui Patenier trebuie să se debaraseze de această idee. Observarea naturii îi furnizează pictorului nostru material de construcție. Spiritul său ordonator vizează consolidarea structurii întregii compoziții, în ansamblul ei. El nu pornește de la trăiri sau aventuri vizuale ci de la idei religioase. Patenier operează cu stîncile și arborii, precum un pictor de figuri cu trupurile omenești. Este demnă de toată admirația apropierea de natură pe care o realizează, în pofida intențiilor sale de configurare plastică (*Gestaltungsabsicht*).

Patenier preferă formatul pe lat, considerîndu-l mai adecvat peisajului. În compozițiile sale pămîntul se lărgește panoramic, deseori accentuat cu numeroase linii de relief orizontale, paralele. Maestrul trasează cu predilecție orizontul ca o linie dreaptă, înălțînd suprafața netedă a apelor pînă aproape de cer. Munții și casele sînt plasați în direcția planului imaginii, juxtapuși și suprapuși, stratificați în registre, iar porțiunile de teren, urcînd în trepte spre adîncul spațiului, se întretaie oferind forme de relief agitate.

Punctul de vedere al lui Patenier mai este în esență cel al lui Jan van Eyck și Bosch. Orizontul său se mai află sus în raport cu planul picturii, nu însă mult prea sus în raport cu masa pămîntului, deoarece extinderea imaginii pe verticală este de cele mai multe ori destul de modestă. Întrucît în compozițiile sale figurile nu acoperă prea mult din configurația peisajului, iar chiar acolo unde ele sînt relativ înalte mai rămîne lateral suficient spațiu liber, pictorul îi poate acorda o atenție sporită planului de mijloc.

În primul plan apar de cele mai multe ori pietre și roci care, datorită caracteristicilor materiale, sînt modelate cu puternice efecte iluzioniste. Un singur arbore, cu rădăcinile împlîntate în planul din față, își înalță coroana deasupra orizontului. În planul de mijloc: mase dense de vegetație, în forme noi, rotunjite, cu frunze punctate de lumină, se detașează contrastant de stîncăraia compactă, cenușie. Năzuința de a epuiza în fiecare tablou toate ipostazele formațiunilor terestre, de a oferi o imagine globală, decantată a întregului pămînt, mai este vie. Caracterul cumpănit al maestrului, predilecția sa pentru un echilibru static împiedică, însă, supraaglomerarea dezordonată a imaginii. Din compozițiile lui Patinier lipsesc arareori siluetele unor stînci golașe repezite spre cer. Maestrul nu este însă dispus să acopere cu ele întreg fundalul, optînd în general pentru împărțirea imaginii în două registre juxtapuse. Într-o parte munți abrupți ca niște turnuri, adeseori de o intensă strălucire, împungînd cerul întunecat, în cealaltă parte cîmpii întinse, cultivate, dens populate, sau pînze de apă sclipitoare. Uneori împărțirea în două nu este verticală ci diagonală, în unghi față de ramă. Prin juxtapunere formele de relief înalte și inaccesibile par și mai grandioase, iar șesul pare și mai prietenos și ademenitor. Patenier satisfăcea astfel cele două cerințe contradictorii care determinaseră structura compozițiilor încă din secolul al XV-lea, și anume dorința de a face ca natura să se înalțe ca un zid, ca fundal pentru figuri, ca și năzuința de a oferi o privire panoramică, de la înălțime, în stil „cartografic", asupra unor întinse zone de peisaj. Patenier deplasează cu abilitate centrul de greutate în funcție de tematica imaginii. În *Botezul lui Isus* predomină severitatea rigidă, austeră a turnurilor de stîncă, ca simbol al sublimului, în *Popas în timpul fugii în Egipt* vegetația bogată, moale și învăluitoare, ca simbol al idilicului.

În ce privește tehnica picturală, Patenier face parte din rîndul conservatorilor. Prin grija conștiincioasă a execuției el caută să justifice încrederea lui Quentin, care-i fusese prieten și protector. Tablourile sale ne încîntă cu luminozitatea intensă, pură a culorilor. Există o perfectă concordanță între intențiile și măiestria pictorului. Armonia cromatică se bazează pe cenușiul rece al rocilor, pe verdele întunecat și cald al frunzișului și pe nuanțele albăstrii, aeriene, ale depărtărilor. Perspectiva prin degradeuri de culori este aplicată cu măiestrie în vederea sugerării adîncimii spațiului. Patenier dispune de un albastru pentru marcarea distanței de 500 metri și de alt albastru pentru distanța de 1000 metri.

Peisajul lui Patenier poate fi privit ca o sinteză a peisajului lui Gerard David și al lui Bosch și merită toată admirația perfecțiunea cu care i-a reușit îmbinarea organică a unor elemente atît de eterogene. De Bosch amintesc îndeosebi fundalurile sale, de David suprafețele de frunziș din planul de mijloc. El apelează uneori la repertoriul boschian cînd întreprinde tentative timide de a-i încolți pe sfinți cu drăcovenii. Edificiile sale, trainice și convingătoare, stau mărturie profundei sale înțelegeri pentru arhitectură. În comparație cu „visătorul" Bosch, el este lucid și rezonabil.

Se pare că Patenier s-a format în atelierul unui pictor de altare, că și-a dat seama treptat de înzestrarea sa pentru peisaj și, în contact cu Massys, de slăbiciunea sa în crearea figurilor. Cele cîteva lucrări ale pictorului lipsite de orice conținut religios, de narațiune, sînt probabil opere tîrzii. În favoarea acestei teze pledează și faptul că în lucrările respective orizontul se află relativ jos, ceea

ce a constituit totdeauna și peste tot o caracteristică a concepției înaintate despre natură.

Patenier, un spirit prevăzător, reflexiv și scrutător, se străduia cu folos să-i confere fiecărei picturi caracterele unei opere finite. A prezenta „felia" de natură drept substitut al întregului a fost un obiectiv urmărit, mai mult sau mai puțin conștient, de peisagiștii tuturor timpurilor. Artificii compoziționale de multe feluri — ca utilizarea de mase ce încadrează imaginea din ambele părți, accentuarea acuzată a centrului, plasarea în mijloc a punctului de maximă adîncime al orizontului — au slujit această intenție. O compoziție cu figuri se prezintă în general, abstracție făcînd de artificiile compoziționale, ca un întreg. Știm că cei trei Magi i se închină Pruncului, știm că Paris este vizitat de trei zeițe, nu știm însă dacă dintr-un pîlc de arbori trebuie să facă parte trei, patru sau zece trunchiuri. În cazul peisajului, impresia de întreg, de finit — neasigurată prin conținutul propriu-zis al picturii — trebuie să ne fie stîrnită exclusiv cu mijloacele *formei*. Întîmplătorul, fragmentarul, nefinitul fac parte din esența peisajului. Nevoia de a vizualiza fragmentul ca o parte a unui întreg mai mare și de a crea impresia că terenul se întinde lateral dincolo de limitele ramei, această nevoie luptă cu tendința de a oferi ceva încheiat în sine. Învinge cînd una din tendințe, cînd cealaltă. În ce-l privește pe Patenier, el renunță cel mai frecvent la o fermă încadrare laterală a compoziției, iar orizontalele sale conduc privirea, peste ambele laturi, dincolo de limitele imaginii. Priveliștea pare deschisă spre dreapta și spre stînga. El folosește, însă, alte mijloace spre a feri privirea, înaripată de imaginație, de riscul unor prea mari divagații și spre a o concentra asupra *acestui* fragment de natură; și anume prin accentuarea unei zone centrale, de unde terenul coboară ca de pe un punct de culminație sau de pe o înaltă cumpănă a apelor. Patenier a murit în 1524; influența lui s-a concretizat mai ales în aceea că tipul de tablou creat de el a fost asimilat fără rezerve, că peisajele au găsit amatori

în Țările de Jos și departe peste granițele lor. Despre discipolii lui Patenier — în accepțiunea strictă a cuvîntului — nu știm nimic. El n-a înscris, în măsura în care listele breslei de la Antwerpen oferă informații în acest sens, nici un ucenic. Van Mander îl numește pe Frans Mostaert elev al lui Patenier; informația pare a fi, însă, eronată. Judecînd după datele de care dispunem el n-a putut avea înainte de 1524 vîrsta unui ucenic. Biograful l-a confundat probabil aici, ca și cu alt prilej, pe Joachim Patenier cu Herri Patenier; acesta din urmă a devenit maestru în anul 1535, fiind probabil identic cu Herri met de Bles.

Producția artistică de la Antwerpen de pe vremea cînd dispărea Patenier prezintă în ansamblu o imagine bogată și cam haotică. Quentin Massys a încetat din viață în 1530. Locul acestuia și-l vor revendica Joos van Cleve — care, între 1530 și 1540, a satisfăcut cu deplin succes gustul epocii pe tărîmul altarelor, al panourilor de devoțiune și al portretelor —, Jan van Hemessen, Marinus van Roymerswaele și Jan Massys. Acești pictori au privirea ațintită către Sud și se străduiesc unilateral, deși nu spre binele artei lor, să înfățișeze figura umană la scară mare. Pentru peisaj persistă prea puțin interes în ateliere, în care se cultivă „arta mare" sau ceea ce era considerat în acele vremuri artă mare. Pe o treaptă mai joasă, sesizînd avantajele exportului sporit — ceea ce a determinat o producție oarecum „de serie" — lucrau așa-numiții manieriști de la Antwerpen. Am vorbit despre relaxarea legăturilor dintre producător și consumator. În creația manieriștilor, pentru care noua libertate s-a transformat în libertate neîngrădită de nici o lege, dînd naștere unei maniere facile, chiar neglijente, se manifestă din plin riscurile noii situații. În domeniul peisagistic acești pictori sînt neproductivi. S-ar părea că toți acești maeștri, chiar și Joos van Cleve, nu privesc pămîntul cu proprii lor ochi ci că s-ar mulțumi mai degrabă să folosească drept fundal pentru compozițiile lor, cu mai mult sau mai puțin succes,

schema elaborată de Patenier. Unica excepție o

constituie pictorul, ajuns să fie prețuit abia de curînd la justa lui valoare, și pe care-l numim, sper fără să greșim, Jan de Cock. Deși aparține în anumite privințe cercului manieriștilor, el abordează universul peisagistic cu o viziune personală, independent de Patenier și fără legătură cu peisagiștii profesioniști Lucas Gassel și Herri met de Bles, care pot fi considerați adevărații urmași ai lui Patenier.

Presupunînd că eșafodajul de ipoteze stă în picioare, Jan de Cock este originar din Leida, devine în 1503 maestru la Antwerpen (fiind notat în registre drept „Jan van Leien"), apoi staroste de breaslă tot acolo în 1520, și moare înainte de 1527. El ar fi prin urmare un reprezentant al generației mai tinere și, ca olandez după origine, ar fi lucrat la Antwerpen, în categorică opoziție cu Quentin Massys, dar concomitent cu acesta. Punctul de pornire al analizei stilistice l-a constituit o pictură din colecția prof. von Bissing, reprezntîndu-l pe Sf. Cristofor, pe motivul că o stampă* făcută după acest tablou, cam pe la 1550, poartă inscripția „J. Cock pictum"**. Ulterior au mai ieșit la

* E vorba de o gravură cu dălțița în aramă.

** În dorința de a sugera complexitatea problemei și de a înfățișa, pe scurt, cercetările făcute în acest domeniu în ultimele decenii, reproducem mai jos o notă din lucrarea lui Paul Philippot: *Pictura flamandă și renașterea italiană*. București, 1975, traducere de Anca Giurescu (pp. 187—188):

«Este vorba despre o problemă foarte complexă, care nu a fost încă pe deplin lămurită și care se cristalizează mai ales în jurul unui grup de opere tributare cercului lui Engebrechtsz. și manierismului din Anvers, dar în același timp și lui Hieronymus Bosch. Aceste opere, cu un stil foarte personal, caracterizat prin compoziția în planuri luminoase și întunecate și prin mișcarea curbelor, au fost alăturate pentru prima dată de Friedländer, care le-a atribuit lui Jan Wellens de Cock, probabil același cu pictorul Jan van Leyden, lucrînd la Anvers în 1503, decan de vîrstă împreună cu Joos van Cleve în 1520, mort înainte de 1527 (cf. „Rep. für Kunstwiss", XXII, 1899, p. 328: „Zeitschrift für bildende Kunst", s.n. XXIX, 1918, pp. 67—74; *Die altniederländische Malerei* cit., vol. XI, pp. 59—72 și *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles, 1949, pp. 84—88). Friedländer se baza, în această atribuire,

iveală o serie de tablouri, contribuind la conturarea personalității acestui pictor, de o prodigioasă imaginație artistică. Dacă firea sa olandeză se face destul de intens simțită, apoi tot ce este înfierbîntat, strident și puternic condimentat în invențiunea și în maniera sa se potrivesc atmosferei din Antwerpen unde, în efervescența și concurența ce marcau viața artistică a marelui oraș, doar o voce tare și stridentă se putea afrma. În cercul „manieriștilor" bătăioși, setoși de originalitate, el pășește ferm, vădind o autentică personalitate Demn succesor al lui Bosch, desigur mai puțin spiritual, mai degrabă frust și teluric, el face demonicul credibil și-i este comună cu marele înaintaș capacitatea, rară în Țările de Jos, de a exprima mișcarea. Povestitor cu fecunde și originale idei imagistice, el întoarce conștient spatele tradiției. Sf. Cristofor, de pildă, a fost prezentat totdeauna și peste tot ca un uriaș care-l poartă pe umeri pe pruncul Isus. Într-un panou aflat într-o colecție particulară vest-germană, Jan de Cock îl pune pe sfînt să treacă prin apă „remorcînd" pruncul, așezat pe pulpana mantiei sale, ca într-o luntre. În-

pe o gravură reprezentîndu-l pe Sfîntul Cristofor, probabil în colecția Von Bissing în 1949, care poartă inscripția „Pictum/J. Cock", interpretată de el ca „pictat de Jan de Cock". Această interpretare a fost respinsă de Nicolas Beets („Oud Holland", LII, 1935, pp. 49—76, 159—73, 217—28, LIII, 1936. pp. 55—78 și LXVII, 1952, pp. 17, 19, 21) și de Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst* cit., III, pp. 344—87, care, bazîndu-se pe comparația cu gravurile avînd monograma „Lcz", i-au atribuit lui Lucas Cornelisz., fiul lui Engebrechtsz, cea mai mare parte a acestor opere, cărora Hoogewerff le-a adăugat o serie de alte lucrări, adesea prea puțin convingătoare. Dar Bernhard Saran a demonstrat că gravorul „Lcz" era german și nu putea fi identificat prin urmare cu Lucas Cornelisz. (*Meister Lcz*, 1939). Un alt argument pe care se baza Hoogewerff, litera L și data 1523 pe pînza *Lot și fiicele sale* de la Institute of Art din Detroit, a fost serios compromis cînd, în 1943, curățindu-se lucrarea, s-a stabilit că monograma nu aparținea picturii originale și fusese probabil adăugată pentru a lăsa să se creadă că ar fi vorba de o operă a lui Lucas van Leyden. Opera propusă de Hoogewerff pentru a fi atribuită lui Lucas Cornelisz. nu prezintă, dealtfel,

tr-adevăr, o idee curajoasă și cam căutată. Sf. Anton a fost deseori zugrăvit în timp ce era asaltat de draci, ridicat în aer de ființe monstruoase și torturat. Jan de Cock construiește această scenă cu multă participare, îi adaugă însă o seamă de alte episoade din legendă într-un tablou puțin cunoscut, pe care l-am întîlnit într-o colecție particulară olandeză. Ni se oferă aici o biografie amănunțită a sfîntului, cu scena morții la sfîrșit.

În compozițiile lui Patenier peisajul este o componentă — și cea mai importantă — iar ființa umană alta. Jan de Cock în schimb realizează, depășindu-l pe Bosch, cea mai strînsă coeziune dintre cele două elemente, și anume prin aceea că abordează atît pămîntul, cît și oamenii cu același limbaj formal. Arborii săi arată ca niște bătrîni vrăjiți. Contururile personajelor se unduiesc ca valurile. Faldurile veșmintelor se întind pe pămînt ca niște rădăcini. Sf. Cristofor (tabloul din colecția prof. Bissing, München) seamănă cu un talaz ce se ridică din apă. Pustnicii săi sînt încorporați mimetic în mediul silvan. Clădiri cu ferestre puține amintesc de rocile pămîntului. Neinfluențat

---

nici o unitate, și adună fără-ndoială sub același nume lucrările unor pictori diferiți. Același lucru poate fi spus pentru operele reunite de acest autor sub numele lui Pieter Cornelisz., printre care *Plîngerea Domnului* semnalată într-o colecție privată din Roma trebuie să fie atribuită în mod evident atelierului maestrului din 1518. O a treia ipoteză, foarte seducătoare, a fost propusă de E. Pelinck, *Cornelis Engebrechtsz., de herkomst van zijn Kunst*, „Nederlandsch Kunsthistorische Jaarboek", 1948—49, pp. 40—74. Acesta remarcă pe bună dreptate că, judecînd după stil, autorul grupului de opere reunite de Friedländer ar trebui să aparțină generației lui Lucas van Leyden și a fiilor lui Engebrechtsz., mai degrabă decît celei a lui Engebrechtsz., și că Jan de Cock, stabilit la Anvers în 1503, putea cu greu să aducă elemente inexistente încă la Leyden în vremea aceea. Pe de altă parte, autorul acestor opere trebuie să fi fost o personalitate dotată cu o originalitate autentică; este greu de crezut, deci, că ar fi Lucas Cornelisz., pe care Van Mander îl citează numai pentru acuarele, și mai puțin încă Pieter Cornelisz., ale cărui desene semnate nu prezintă nici o analogie cu stilul maestrului nostru. Pelinck propune deci, ca ipoteză de lucru, să-l iden-

de calmul static, de ordonarea sobră, de virtuțile compozițiilor lui Patenier, Jan de Cock se lasă purtat de temperamentul său pe calea figurării unor scenografii peisagistice agitate, de basm, ca loc de desfășurare a unor evenimente importante, aventuroase, biblice sau legendare. Efectul dramatic se bazează nu în mică măsură pe puternicul contrast dintre lumină și întuneric. Pornind de la tema religioasă, Jan de Cock concepe cu multă mobilitate spirituală coordonatele mediului local, aspect diferit în fiecare din picturile sale, și nu cade în schematismul monoton care-l amenință pe peisagistul profesionist. Într-adevăr, după moartea lui Patenier, maniera sa reținută s-a denaturat cedînd locul unei formule de obtuză parcimonie. Prestigiul și însemnătatea genului pictural consolidat de el nu s-au menținut la înălțime în rîndurile generației de pe la 1525, în timp ce producția de peisaje relativ mici ca dimensiuni, ieftine, destinate pieții și exportului, a crescut. O necesitate mai mult largă decît profundă era satisfăcută de Lucas Gassel, Jan van Amstel și, cu cea mai mare siguranță, de Herri met de Bles. Lucas Gassel din Helmont a lucrat la Bruxelles. El pare să fi vă-

---

tificăm cu cel de-al treilea fiu al lui Engebrechtsz., Cornelis Cornelisz., a cărui operă este foarte apreciată de Van Mander, care semnalează în același timp legăturile artistului cu atelierul tatălui, pe care îl va conduce el mai departe, și cu Țările de Jos meridionale. Operele pe care Hoogewerff le-a atribuit acestui artist, fără o bază reală, ar trebui atunci, după Pelinck, să fie considerate ca lucrări de început ale lui Engebrechtsz., ceea ce corespunde într-adevăr mai mult caracterului lor arhaic. Pelinck ne-a semnalat publicarea de către Jr. A. E. de Graaf, în „Jaarboekje voor de geschiedenis en oudheidkunde van Leiden en omstreken", 1961, pp. 63—64, a unui act din care rezultă că Cornelis Cornelisz. se afla la Bruges în 1530 cu fratele său Pieter Cornelisz. Textele nu atestă pînă acum relații cu Anvers, dar relațiile cu Bruges sînt deja un argument important: este semnificativ, într-adevăr, că Isenbrant, ale cărui lucrări sînt tipice pentru Bruges, își construiește peisajele în planuri contrastante de lumină și umbră, ca și maestrul nostru necunoscut (Jan de Cock sau Cornelis Cornelisz.?) care s-ar putea foarte bine să fi reluat această formulă.»

zut lumina zilei curînd după 1500, căci portretul său gravat de Binck, datat 1529, îl prezintă ca pe un bărbat de aproximativ treizeci de ani. A murit în 1560. Jan van Amstel, un olandez care a devenit maestru la Antwerpen în 1528, a fost identificat, după părerea mea în mod eronat, cu așa-numitul Monogramist de la Braunschweig. Despre el aflăm de la Van Mander că soția sa inunda piețele din Flandra și Brabant cu picturi, probabil peisaje de format modest.

Herri met de Bles, probabil totuși identic cu Herri Patenier, a devenit maestru în 1535 la Antwerpen. Era de fel din aceeași regiune ca și Joachim Patenier, cu care, se presupune, era înrudit.

Picturile păstrate ne oferă o idee despre Lucas Gassel și ne informează larg despre De Bles, în timp ce Jan van Amstel rămîne, practic, necunoscut. Cornelis Massys pășește de asemenea pe scenă, ca peisagist, cu unele picturi semnate. Acest pictor, destul de mediocru în domeniul figurilor, a fost probabil îndemnat de tatăl său să urmeze exemplul lui Patenier. Devine maestru în 1531 și moare după 1580.

De tablouri semnate de Gassel nu ducem lipsă, iar altele i-au putut fi atribuite pe calea analizei stilistice. Întrucît cele semnate sînt și datate, ne putem edifica asupra dezvoltării sale, în măsura în care se poate vorbi de evoluție la un pictor atît de puțin exigent. Cîteva gravuri în aramă, multiplicate de Hieronymus Cock, precum și un desen semnat și datat 1560, aflat în Cabinetul de stampe de la Berlin, completează imaginea de care dispunem. Panourile semnate se succed în felul următor:

1538 *Isus vindecînd un paralitic.* Pe vremuri în colecțiile Weber din Hamburg și Cremer din Dortmund.
1539 *Sfînta Magdalena.* Augsburg, colecție particulară.
1542 *Fuga în Egipt.* Amsterdam, în comerțul de artă, înainte la Bruxelles, în proprietate particulară.

1542 *Botezul lui Isus.* Bruxelles, licitația din 7 și 8 octombrie 1930, apoi în comerțul de artă de la Bruxelles.
1544 *Mină.* Bruxelles, Muzeu.
1548 *Iuda și Thamar.* Viena, Kunsthistorisches Museum
1550 *Noli me tangere,* Praga, Colecția Butta, înainte la Schottenstift, Viena.
1560 *Peisaj cu stafaj.* Desen. Berlin, Cabinetul de stampe.

Avînd în vedere că primul tablou cunoscut provine din 1538, în timp ce Gassel trebuie să-și fi încheiat anii de studiu încă de prin 1520, n-avem un indiciu cert pentru a stabili originea sa. În anul 1538 Patenier nu mai era în viață de 14 ani, iar Herri met de Bles activa de 3 ani la Antwerpen, ca maestru. Ca și Patenier, Gassel preferă o stratificare orizontală precum și linia dreaptă a oglinzii apei la orizont. Aproape întotdeauna el încadrează fragmentul peisagistic cu arbori, cel puțin dintr-o parte, deseori din ambele părți. Copacii, avînd rădăcinile înfipte în primul plan, se înalță pînă la limita superioară a picturii. Nevoia de a asigura cu acest mijloc o mai fermă delimitare era cu atît mai imperioasă, cu cît peisajul său, bogat în motive mărunte, ar fi părut — fără o încadrare laterală — prea fărîmițat și lipsit de consistență. Dezordinea pare a constitui pentru acest maestru o proprietate esențială a peisajului. Numeroasele clădiri nu sînt aliniate. Figurile ca de stafaj, deseori pitice, cu capete mari, trădează neputința care l-a determinat pe pictor să se mărginească la peisaj. Arbitrarul structurării împrăștiate, în opoziție cu articularea fermă a lui Patenier, pare să fi corespuns în jurul anului 1540 gustului vremii. Herri met de Bles, concurentul norocos al lui Gassel, a contribuit, în felul lui, la această diversitate agitată. Interesul pentru o asemenea evoluție vizează nu atît creația maeștrilor, nu foarte remarcabili, cît tendința mult răspîndită pe atunci de a se aprecia asemenea daruri. Orice pictură a lui Patenier apelează la sentimente reli-

gioase, sau în orice caz la sentimente înrudite cu cele religioase. În panourile lui Gassel, în schimb, tema religioasă nu constituie decît un pretext, cu atît mai mult cu cît acest maestru își construiește peisajul fără a preconiza o eventuală stare emoțională religioasă. El nu caută decît să satisfacă curiozitatea sau setea de senzații a amatorilor de plimbare, a călătorilor sau, mai degrabă chiar, să suplinească lipsa mișcării la cei care nu se plimbă și nu călătoresc. Peisajul, în ipostaza de conținut al picturii, trebuie să prezinte o mare varietate. Pentru locuitorii de la cîmpie, crestele înalte constituiau o priveliște deosebit de atractivă și, fiind o regiune greu accesibilă și puțin cunoscută, pictorul putea să-și dea frîu liber imaginației, fără oprelişti, uimind sufletele naive cu masive muntoase ce se înalță abrupt către cer, încoronate de sălbatice promontorii stîncoase. Caracterul aparent întîmplător al universului fenomenelor de peisaj putea ademeni pictorul spre o viziune arbitrară și o manieră neglijentă. Legitatea naturală din spatele hazardului nu era bănuită și nu îndemna la descoperirea unor corelații organice. Este natural ceea ce nu poate fi altfel decît este. Însă naturalul nu era considerat interesant, iar pe amatorii de artă din acele vremuri nu-i nemulțumea faptul că interesantul nu era natural.

Gassel a mai apucat o vreme în care maniera sa devenise în oarecare măsură vetustă, în lucrările sale tîrzii făcîndu-se simțită o modestă tendință de schimbare. Cotitura în direcția unei structurări mai de amploare și mai simple, în spiritul compoziției italiene, se remarcă însă mult mai evident în tendințele altor maeștri. Nu cunoaștem nici o pictură semnată de Herri met de Bles. Ar fi totuși relativ ușor să stabilim lista „operei" sale, dacă Van Mander ar avea dreptate cu afirmația sa potrivit căreia acest pictor și-ar fi marcat lucrările cu o cucuvea mică*. Cu toate că aceasta ar oferi un binevenit punct de sprijin pentru demersurile

* Motiv pentru care pictorul era supranumit în Italia „*il Civetta*"

de analiză stilistică, se dovedește totuși că Herri met de Bles n-a așezat nici pe departe cucuveaua în toate picturile sale și că, în schimb, se găsesc și tablouri ale altor pictori în care apare respectiva pasăre.

Data frecvent citată a nașterii sale — pe la 1480 — este greșită. Chipul său, care apare în cunoscuta culegere de portrete de pictori, prezintă un bărbat de c. 50 de ani într-un costum de pe la 1550 sau 1560. În consecință, maestrul nu putea să se fi născut mai devreme decît începutul secolului al XVI-lea, iar faptul că în 1535 a devenit, la Antwerpen, maestru de sine stătător sub numele de Herri Patenier, se potrivește tot atît de bine cu ipoteza noastră privind data aproximativă a nașterii ca și stilul figurilor sale de stafaj, care seamănă, neunitar, cu cele ale cutărui sau cutărui pictor, totdeauna însă cu ale unor maeștri care au lucrat abia în perioada 1530—1550, cum ar fi Monogramistul de la Braunschweig și Pieter Coeck van Alost. Faptul că Herri met de Bles ar fi identic cu Herri Patenier este susținut prin date eronate furnizate de Van Mander. Biograful afirmă o dată despre Frans Mostaert că ar fi fost discipol al lui Joachim Patenier, ceea ce este evident greșit, apoi că ar fi fost elev al lui Herri met de Bles, ceea ce pare foarte posibil. Eroarea este explicabilă dacă ne gîndim că un Patenier, și anume Herri, i-a fost indicat ca dascăl. Indicația necorespunzătoare, potrivit căreia Joachim a devenit maestru în 1535 în loc de 1515, devine inteligibilă ținînd seama de identitatea de nume dintre Joachim și Herri. Ca unul care nu se descurca de unul singur la desenarea figurilor, De Bles a împrumutat, a copiat, a și lucrat împreună cu alții. Spre a delimita maniera sa personală de configurare artistică trebuie să ne menținem strict și exclusiv pe tărîmul peisagistic.

Van Mander descrie amănunțit un tablou destul de mare, pe care l-a văzut la Martin Papenbroek din Amsterdam. Este vorba de un negustor ambulant, adormit sub un copac, în timp ce niște maimuțe îi fură și-i împrăștie marfa. O pictură

care corespunde acestei descrieri, purtînd, pe deasupra, și cucuveaua drept semnătură, se află în Galeriile de la Dresda. Autentificată printr-o notă de inventar din 1586 — „Henrich Blesy Bovinatis" — este *Sfînta Familie* din Muzeul de la Basel. Figurile relativ mari din acest panou îi aparțin evident altcuiva decît lui De Bles, fiind integrate peisajului de către un academist de pe vremea lui Lambert Lombard. Pictura nu putea fi creată înainte de 1540, stilul figurilor o dovedește; ea nu poate, astfel, proveni nici din lăsămîntul lui Erasmus din Rotterdam, așa cum o presupune Catalogul Muzeului din Basel.

Numărul lucrărilor, atribuite cu temei maestrului, este mare, totuși „opera" sa nu poate fi ușor cuprinsă cu privirea, deoarece prea puține lucrări au ajuns în galerii publice; cele mai multe zac necunoscute în modeste colecții particulare sau migrează prin meandrele negoțului de obiecte de artă.

Orizontul este plasat relativ jos, de regulă cam la jumătatea înălțimii tabloului. Acest maestru este mai puțin preocupat decît predecesorii săi să ofere o privire panoramică, de la înălțime, asupra unor întinderi vaste. El renunță la adîncimea spațiului și acoperă suprafața planului de mijloc cu o textură densă. Deasupra orizontului se înalță deseori munți cu forme fantastice. Natura este pentru el demnă de a figura în pictură numai în măsura în care este uluitoare, și el nu se sfiește defel s-o facă uluitoare cu propriile-i forțe. În timp ce Gassel împrăștie motivele, el le îndeasă în spațiul îngust al imaginii. Profilul munților îndepărtați coboară de cele mai multe ori ca o diagonală în planul tabloului.

În ce privește tematica, De Bles îl urmează nu arareori pe Bosch, în preferința acestuia pentru făpturi diabolice, fiind atras de tot ce este straniu, bizar și aventuros. Chiar dacă ideea de bază a tabloului este demonică sau eroică, rezultatul apare în orice caz în formă miniaturală. Tocmai aici rezidă specificitatea artei sale, prin aceasta și-a cîștigat aprecierea contemporanilor. De Bles punctează și hașurează frunzișul într-o tehnică subtilă,

cu un penel subțire, așternînd culoarea deschisă pe cea închisă. Tablourile sale se disting printr-o strălucire umedă și cromatică saturată.

Pictura cu efecte miniaturale, execuția minuțioasă au fost din totdeauna cultivate cu virtuozitate în Țările de Jos. Ceea ce era învățat și apreciat în țară părea, în afara ei, mai ales în Italia, aproape vrăjitorie. De la miniatura de carte din secolul al XV-lea și pînă la Gerard Dou și Frans van Mieris se poate urmări de cîtă prețuire se bucura această virtuozitate și cum fusese stimulată printr-o apreciere unanimă.

Van Mander povestește: De Bles își ascundea uneori atît de bine cucuveaua în cuprinsul picturii, încît lumea trebuia s-o caute multă vreme, făcînd și pariuri pe această temă. Povestioara citată ne dă o idee despre modul în care erau privite picturile și cum invitau ele ochiul la explorări insolite.

Maeștrii care au marcat momente importante în domeniul peisagistic erau originari din nordul și estul Țărilor de Jos, cu excepția lui Patenier și a lui Herri met de Bles, a căror patrie se afla în sud. Este ciudat cît de modestă a fost contribuția Flandrei propriu-zise. Știind toate acestea ne miră faptul că pictori care au lucrat la Leida, Haarlem și Amsterdam — ca Engebrechtsz., Lucas van Leyden, Jan Mostaert, Jacob Cornelisz., Jan van Scorel — aproape că n-au cultivat peisajul de dragul peisajului. Nu din lipsă de plăcere și înzestrare, mai mult din lipsa unor ocazii prielnice. Condiții economice și sociale au favorizat specializarea producției, apariția de noi genuri picturale la Antwerpen. Aceste condiții favorabile lipseau în Olanda relativ săracă. Cu cît este piața mai întinsă, cu atît mai variată e și conjunctura ei. Exportul de tablouri de la Bruges în Spania, exportul unor mari altare din Bruxelles și Antwerpen spre Danemarca, Suedia și Renania a crescut considerabil în prima jumătate a secolului al XVI-lea. În Olanda piața era mică, exportul slab și, pentru că societatea burgheză nu prea simțea nevoia să aibă picturi în încăperile de locuit, ma-

eştrii depindeau aproape în exclusivitate de comenzile bisericilor şi mănăstirilor din ţară.

O privire asupra gravurilor timpurii ale lui Lucas van Leyden ne demonstrează că acest maestru avea un simţ destul de viu pentru spaţiu, aer şi lumină şi că înzestrarea sa iniţială constituia negreşit o premiză pozitivă pentru pictura peisagistică. El n-a apucat însă să dezvolte ca pictor această capacitate a sa, cu atît mai mult cu cît în anii săi mai tîrzii a devenit adeptul idealurilor formale italiene, în dauna forţelor vitale specific olandeze. Asemănător s-au petrecut lucrurile şi cu Jan van Scorel care, uneori, prin atmosfera sa luminoasă, prin fundalurile sale aerate, pare să-l anticipeze pe Aelbert Cuyp. Nu putem decît regreta faptul că modelîndu-şi creaţia conform tendinţelor dominante ale epocii, axate pe compoziţii cu figuri eroice, agitate, atenţia pictorului a fost deturnată de la observarea naturii peisagistice. Şi totuşi: concepţia olandeză suverană asupra spaţiului nu poate fi trecută cu vederea în tablourile sale. În ce-l priveşte pe Lucas van Leyden, acesta a învăţat din fragedă tinereţe să realizeze, cu ajutorul acului de gravat, efecte de perspectivă aeriană. Vorbind de Van Scorel, trebuie spus că în imaginaţia sa trăiesc nu numai depărtarea şi întinderea*; în schema compoziţională a panoului central al *tripticului Lockhorst* (Muzeul din Utrecht) el operează şi cu o altă dimensiune — şi anume cu *adîncimea*** — sugerată a se continua *sub* limita inferioară a imaginii***.

Jan Swart van Groeningen este olandez şi chiar dacă comenzile de ilustraţii l-au solicitat prea mult, el confirmă totuşi, cel puţin într-un tablou, independenţa şi superioritatea concepţiei olandeze despre natură, şi anume în *Predica Botezătorului*, aflată în Pinacoteca de la München. Probabil în timpul unei călătorii spre Italia, în regiunea subalpină, a reuşit să fixeze în pictură un peisaj care depăşeşte în autenticitate şi franchețe tot ce a fost

* Pe orizontală
** Pe verticală
*** V. *Intrarea lui Cristos în Ierusalim*.

creat în acelaşi timp de peisagişti profesionişti, de Gassel bunăoară. Obişnuit, ca desenator pentru xilogravuri, să exprime esenţialul prin figura umană, el renunţă, zugrăvind în pictură locul acţiunii, la motive de natură senzaţională.

Dacă în Ţările de Jos putem urmări germinaţia şi înflorirea peisajului ca un proces istoric, — fiind cel puţin tentaţi s-o încercăm — apoi în faţa producţiei artiştilor sud-germani istoricul de artă este constrîns să depună armele. În apropierea Alpilor şi pe firul Dunării se produc cu o repeziciune uluitoare şi deconcertantă salturi temerare ducînd la rezultate ce ne copleşesc prin natura lor aparent atemporală. *Altarul de la Isenheim* al lui Grünewald şi peisajele în acuarelă ale lui Dürer se înalţă asemenea unor geniale momente de excepţie deasupra cursului desfăşurării istorice. În acelaşi timp artişti ca Altdorfer, Wolf Huber, Cranach în anii de tinereţe, precum şi Frueauf cel Tînăr, chiar dacă nu fuseseră nişte geniali deschizători de drumuri, au păşit totuşi cu multă spontaneitate în faţa naturii peisagistice, cu o privire proaspătă, surprinzător de puţin îngrădită de convenţional, de stilul epocii. Konrad Witz din Basel oferă în 1444, în *Pescuitul miraculos* (un voleu al Altarului de la Geneva), vederea exactă, sub aspect topografic, a malului muntos al lacului Léman. Frueauf cel Tînăr creează în 1507 (?), în *Altarul sf. Leopold* din Klosterneuburg, vederi autentice, convingătoare asupra naturii din locurile respective. Wolf Huber desenează în 1510 silueta munţilor la Mondsee, aproape de Salzburg. Altdorfer pictează două peisaje fără nici o figură de stafaj, şi apelează, cu un instinct sigur, la acvaforte, pentru a realiza o serie de stampe cu peisaje pure. El fixa ansamblul peisagistic dintr-un singur punct de vedere, poziţie la care artiştii Ţărilor de Jos vor ajunge mult mai tîrziu. O consecinţă importantă a acestei deosebiri o constituie orizontul, pe care Altdorfer îl plasează jos, în timp ce contemporanii săi din Ţările de Jos îl fixează mai mult sau mai puţin sus.

Această explozie a dragostei pentru natură este strict limitată local și temporal, ea se epuizează repede, asemenea spontaneității tinerești, creatoare care este anihilată cu timpul de obligațiile profesionale și rutină, sau se usucă la lumina prea rece a cunoașterii.

În comparație cu desfășurarea din Germania de sud, una în salturi, capricioasă și dramatică, în Țările de Jos procesul are loc treptat, în mod consecvent, în succesiune epică.

Matthys Cock a fost fiul mai mare al lui Jan Wellens de Cock, a cărui personalitate a ieșit, se pare, în evidență. Născut în 1509 la Antwerpen, tovarăș de generație prin urmare cu Cornelis Massys și Herri met de Bles, trebuie să-și fi început activitatea la Antwerpen în jurul anului 1535, și să fi plecat însă curînd în Italia. În anul 1540 înscrie la Antwerpen un ucenic și moare tînăr, în 1584. Dacă-i dăm crezare lui Van Mander, trebuie să acordăm apariției sale o mare însemnătate. Biograful, care vorbește uneori ca un istoric de artă, îl laudă ca pe primul care a făcut să se afirme o mai bună concepție asupra peisagisticii, în noua manieră italiană sau în cea antică. Ceea ce după părerea lui Van Mander, a înfăptuit Jan Gossaert pentru figura umană, a realizat — cu 25 de ani mai tîrziu — Matthys Cock pentru peisaj. Nu se știe sigur dacă Van Mander cunoscuse picturi sau desene sub impresia cărora îi atribuia maestrului un asemenea rol. Efectul purificator și stimulator al modelului italian constituia ideea fundamentală a învățăturii sale estetice. Faptul că a știut — sau a crezut — că Matthys Cock a fost primul dintre peisagiști care a poposit în Italia putea să-i fi fost de ajuns pentru a trage concluzia pe care o afirmă cu atîta acuitate.

Materialul ce ne stă la dispoziție în momentul în care pornim să verificăm teza lui Van Mander este, din păcate, foarte sărac. Nu ne sînt cunoscute picturi ale lui Matthys Cock. Sîntem nevoiți să ne mulțumim cu cîteva desene și gravuri. Desenele sînt semnate „Cock“, astfel încît, lipsind prenumele, nu sîntem siguri dacă-i aparțin

lui Matthys și nu cumva fratelui său, Hieronymus. Acesta din urmă s-a dăruit cu multă energie și cu un succes remarcabil activității de editor fiind — dacă în general lucrase și ca desenator — probabil tributar lui Matthys. Trebuie să folosim dovezile furnizate de stilul desenelor spre a ne putea clarifica asupra fratelui mai vîrstnic.

Răsturnarea radicală la care ar trebui să ne așteptăm, potrivit spuselor lui Van Mander, nu se manifestă cu o evidență frapantă și concludentă. Înainte de a încerca să circumscriem cît de puternic și cu ce rezultate a înrîurit arta meridională concepția, alegerea temelor și compoziția peisajului neerlandez din jurul anului 1540, trebuie să punem întrebarea: ce putea oferi Renașterea matură din Italia într-un domeniu în care superioritatea creatorilor din Țările de Jos era recunoscută de italieni. Marcantonio* împrumută un fundal peisagistic dintr-o gravură în aramă a lui Lucas van Leyden. Înverșunarea lui Michelangelo împotriva peisajelor pictate, aduse în Italia din Țările de Jos, dovedește că tablourile importante s-au bucurat aici de o primire favorabilă. În orice caz, un peisagist din Nord se putea prezenta în Italia cu oarecare aplomb, fără riscul de a fi copleșit și supus prin prestigiul inatacabil al Renașterii mature, așa cum s-a întîmplat cu Jan Gossaert sau Jan van Scorel.

Abstracție făcînd de Veneția, interesul pentru natura peisagistică a atins în Italia, în jurul anului 1530, punctul cel mai de jos. Cu ce impresii puteau pleca pictorii peisagiști din Țările de Jos după o ședere în Italia? Cu elemente de vegetație sudică, forme de relief meridionale, citate topografice. Din toate acestea nu vedem prea multe în pictura lor. Influența nemijlocită a peisagisticii înaintate a lui Giorgione și Tițian nu este nici ea sesizabilă. Xilogravura venețiană se oferea însă cu siguranță ca un model accesibil. Grafica septentrională putea lesne stabili legătura cu grafica din

* Marcantonio Raimondi (1475/80—1527/34), important gravor bolognez.

sud. Desenele, stampele şi xilogravurile erau nişte mijlocitoare iute de picior.

Forma neerlandeză părea, în ochii italienilor, fidelă naturii, însă cam meschină, în timp ce, în ochii maeştrilor din Ţările de Jos, forma meridională apărea măreaţă, însă goală. O condiţionare reciprocă era inevitabilă, din momentul în care soseau în nord gravuri în metal şi lemn, iar în sud pictori şi tablouri.

Pictorul care, către anul 1538, traversa Alpii, ajungînd în Italia, era îmboldit de mediul natural străin să observe cu atenţie şi să înregistreze peisajul. Călătoriile lărgesc în orice împrejurare orizontul. S-ar putea ca peisagistul din Ţările de Jos să nu fi găsit natura străină atît de diferită, atît de uimitoare cum şi-o imaginase din povestiri şi cum o zărise în vis. Stîncile crestelor alpine nu erau în realitate atît de sălbatice şi abrupte ca în picturile lui Herri met de Bles. Astfel, o şedere în Sud putea netezi calea către simplitate, obiectivitate şi modestie, aşa cum un cît de slab suflu al Renaşterii mature putea spulbera o orientare meschină, învăţîndu-l pe pictor să sacrifice detaliile de dragul ansamblului. Acestea sînt speranţe, premoniţiuni psihologice care nu se confirmă la început, cel puţin nu de către puţinele mărturii care vorbesc despre Matthys Cock. Desenele sale aproape că nu se deosebesc de cele făcute de Cornelis Massys; ele au un conţinut bogat, cu teren deluros, cu un ţărm de mare străjuit de munţi, cu corăbii, case, pomi, demne de toată atenţia, în acelaşi sens ca şi operele predecesorilor săi din Ţările de Jos. Ele se disting printr-o pensulaţie liberă, dinamică, în special la figurarea frunzişului.

În poemul său didactic, Van Mander vorbeşte pe îndelete despre pictura peisagistică, însă mai mult ca pictor sau poet decît ca istoric. El remarcă: există puţini italieni care pictează peisaje. Tintoretto, marele Tiţian, ale cărui xilogravuri ne instruiesc, se înalţă deasupra tuturor. Pune însă alături de italieni un maestru al picturii vechi din Ţările de Jos — nu pe Matthys Cock ci pe Pieter Bruegel. Peisagist profesionist n-a fost nici Tinto-

retto, nici Tiţian, nici Bruegel. Van Mander a ales aceste nume cu un instinct sigur, chiar dacă noi am pune în locul lui Tintoretto mai degrabă numele lui Giorgione. Într-adevăr, cele mai mari reuşite în domeniul peisajului se datoresc unor maeştri care nu au fost peisagişti, ca Jan van Eyck, Rubens, Rembrandt. Elevaţia spirituală fusese totdeauna o condiţie a faptelor înnoitoare; ea nu prea se limita la contemplarea formaţiunilor terestre, la înregistrarea vegetaţiei. O asemenea limitare se poate observa abia la unele personalităţi importante din epoca modernă.

Pieter Bruegel, născut pe la 1525, şi-a făcut ucenicia, potrivit datelor lui Van Mander, la Pieter Coecke van Alost, a lucrat apoi la Hieronymus Cock, înainte de a porni în 1551, sau 1552, spre Italia. În slujba foarte activului editor, el a desenat modele pentru gravorii în aramă, ajungînd pe această cale la ilustraţie, la opera lui Hieronymus Bosch, la o viziune topografică şi peisagistică. Legătura cu Hieronymus Cock care, ca editor de gravuri, ţinea seama de gustul şi cerinţele publicului larg, a influenţat un timp producţia lui Bruegel. Hieronymus Cock şi-a dat seama ce foloase poate trage — pentru intreprinderea sa profilată pe stampe distractive, instructive şi moralizatoare — din spiritul vioi, puterea de observaţie ascuţită şi umorul tînărului său colaborator şi, la moartea prematură a fratelui său Matthys, în 1548, este posibil să fi văzut în Bruegel un înlocuitor al celui dispărut.

Despre Bruegel s-a scris în ultima vreme mult şi amănunţit, iscîndu-se în acest context, cum se întîmplă în asemenea cazuri, o adevărată polemică. Disputa nu stă, cu siguranţă, la originea tuturor lucrurilor, ea constituie, însă, fără îndoială, o sursă de cunoaştere. Cu cît mai străină şi inaccesibilă apare o personalitate creatoare raţiunii ambiţioase, cu atît mai divergente şi întortochiate devin căile prin care aceasta din urmă caută să se apropie de ea. În trecut lumea nu vedea în Bruegel decît un glumeţ năzdrăvan, vechile manuale de istoria artei omiţîndu-l cu un oarecare dispreţ. Ca

reacţie la o asemenea crasă neînţelegere, forţa sa creatoare se bucură astăzi de o înaltă apreciere, afirmîndu-se cu emfază că Bruegel este un mare pictor şi nicidecum un ilustrator. Ei bine: un ilustrator este un desenator care traduce în imagini ideile şi inspiraţiile altuia. Bruegel a ilustrat cu siguranţă invenţii şi idei proprii. Exaltînd însă limbajul formal şi compoziţia ca facultatea cea mai merituoasă şi excepţională a maestrului, odată cu dezavuarea universului său ideatic, apare pericolul de a trece cu vederea esenţialul şi al escamota. În definitiv, Bruegel — după cum a demonstrat-o foarte pertinent W. Fränger (în „Hans Weiditz und Sebastian Brant", Leipzig 1930, p. 58) — are un precursor în persoana „desenatorului" sud-german Hans Weiditz, care a fost un „ilustrator" în sensul propriu al cuvîntului.

Printr-o întîmplare fericită am ajuns să cunosc un eseu al lui Aldous Huxley — în volumul „Along the Road" —, întîlnind acolo cîteva fraze tot atît de spirituale pe cît de potrivite despre principala performanţă a lui Bruegel. Articolul începe cu: *Most of our mistakes are fundamentally grammatical** — şi defineşte apoi noţiunea de „pictor" care desemna cînd o profesiune, cînd alta. Ar fi neavenit să-l scuzăm pe maestru pentru faptul că ar fi fost, chipurile, un *„anthropologist and a social philosopher"*.** Eu aş spune mai degrabă: autor de comedii şi tragicomedii, cunoscător de oameni şi cunoscător, mai ales, al poporului său. Iată un straniu schimb de roluri: scriitorul britanic se situează pe poziţia istoricului, în timp ce profesori germani de istoria artei se muncesc să-i aplice lui Pieter Bruegel criteriile după care-l judecă pe Cézanne.

Bruegel a fost, după opinia lui Huxley, un mare maestru, nu în pofida faptului, ci *pentru că* avea multe de spus. Pornirea şi nevoia de a exprima

* „Majoritatea greşelilor noastre sînt esenţialmente gramaticale" (în engleză în original).
** „Practicant al antropologiei şi filosofiei sociale" (în engleză în original).

idei, învăţăminte, de a-şi bate joc de prostia omenească — manifestîndu-şi totodată compasiunea pentru suferinţele oamenilor — au conferit picturilor sale o cuceritoare şi percutantă putere de pătrundere. Este fundamental greşită şi zadarnică încercarea de a se izola conţinutul spiritual şi afectiv al operei de forma acesteia.

Au izbucnit controverse şi în ce priveşte relaţia lui Bruegel cu Italia. A fost accentuată puternica rezistenţă de tentă naţională, faţă de Renaşterea italiană. Huxley exprimă aceasta în felul următor: Bruegel s-a întors din sud *„without the faintest tincture of Italianism"**. În schimb F. Lugt — în scrierea omagială dedicată mie (Leipzig 1927, p. 111 şi urm.) — a căutat să demonstreze, cu dovezi şi referiri subtile şi erudite că, în tinereţea sa, ori de cîte ori îşi asimila elemente peisagistice, maestrul urma modele italiene. Dacă ne gîndim la gustul dominant al epocii, la situaţia de atunci de la Antwerpen, la Pieter Coecke van Alost, academistul italienizant, la care cică ar fi învăţat Bruegel, dacă ne gîndim la anii petrecuţi de el în serviciul lui Hieronymus Cock, la modelul inevitabil reprezentat de Matthys Cock, atunci inspiraţia venită de la arta sudică pare foarte firească iar influenţa limitată a acestei atingeri şi depăşirea ei cu atît mai demne de admirat. Influenţa presupune existenţa unui spaţiu gol, disponibil. Iar aşa ceva îl caracteriza pe Pieter Bruegel mai puţin decît pe oricare alt pictor neerlandez de pe la 1550. Poate pentru că fusese mai „romanist"** înainte de a fi vizitat Roma, decît după aceea.

Nu efectul exercitat de arta meridională, ci trăirile vizuale în grandiosul univers alpin au constituit cîştigul real, dobîndit prin călătoria în Italia. Folosindu-mă de antiteza unui istoric literar spiritual, aş afirma: determinantă a fost „trăi-

* „Fără cea mai mică urmă de italienism" (în engleză în original).
** Romanism = curent în pictura Ţărilor de Jos din secolul al XVI-lea, influenţat de Renaşterea italiană.

rea primară" nu „trăirea intelectuală". Van Mander a exprimat-o de altfel fără drept de apel, neafirmînd nicidecum despre Bruegel, ca despre Matthys Cock, că ar fi zugrăvit peisajul în manieră italiană sau antică.

Aflăm din unele mărturii că în secolele XVI și XVII universul alpin li se părea oamenilor înfricoșător și nemilos. Înaintea construirii șoselelor, a căilor ferate alpine, munții înalți îl amenințau pe călător la tot pasul, ceea ce nu favoriza, firește, o contemplare însoțită de desfătare. În imagine, în schimb, lumea sălbatică, aspră și greu accesibilă putea fi privită ca un dușman înlănțuit, supus, putea fi contemplată nu cu groază ci doar cu o oarecare înfiorare și, în sfîrșit, cu plăcere, ceea ce amplifică și îmbogățește viața sufletească a omului. Nu mă îndoiesc deloc că arta plastică a pregătit terenul pentru disponibilitatea omului de a savura realul, trăsătură care a apărut relativ tîrziu, și că i-a educat treptat pe oameni să poposească, cu autentică desfătare, în sînul măreței naturi.

Și se mai pune, în sfîrșit, întrebarea dacă, într-o conexiune istorică mai largă, Bruegel reprezintă o încheiere sau un început, dacă arta sa constituie cumva un glorios acord final al picturii vechi din Țările de Jos sau dacă, dimpotrivă, germinează în ea mlădițele picturii din secolul al XVII-lea. La această întrebare, ca la orice falsă problemă, nu există un răspuns adecvat. Bruegel nu-l continuă nici pe Massys, nici pe Patenier. S-ar putea ca Hieronymus Cock să-l fi îndrumat pe colaboratorul său în direcția lui Bosch, poate chiar spre Jan de Cock. Maniera picturală a tînărului maestru nu este însă moștenită ci elaborată pe temeiul propriei sale viziuni. În ce privește legătura sa cu arta care i-a urmat, unii pictori de mică însemnătate, ca fiul său Pieter, ca Lucas van Valckenborch (Valkenburg), pornesc de la el, folosindu-i motivele, însă linia principală a dezvoltării nu urmează direcția indicată de Bruegel. Frans Floris, Maerten de Vos, Otto van Veen, Rubens: aceste nume marchează calea picturii fla-

mande, calea ce duce prin strîmtoarea romanismului. Iar pe această cale nu-l vom întîlni pe Pieter Bruegel. Strîns legat de pămîntul patriei sale și străin, tocmai din această cauză, de vremea sa — care tindea să se distanțeze de pămîntul natal — maestrul stă izolat, împreună cu esențialul creației sale.

În fața unor picturi și desene peisagistice sîntem adeseori tentați să ne întrebăm în care punct al pămîntului, anume, a zărit artistul cele înfățișate. Uneori există răspuns la această întrebare, fie că ne vine în ajutor o inscripție, fie că aspecte caracteristice trădează locul în cauză. În fața unor lucrări de Patenier, de Claude Lorrain și de mulți alți maeștri întrebarea este fără obiect, întrucît compoziția se recunoaște cu evidență ca inventată sau liber îmbinată din elemente disparate. Bruegel a executat în timpul călătoriei cîteva desene în fața cărora întrebarea de mai sus poate fi pusă, existînd și răspunsul corespunzător. Itinerarul său a fost stabilit în bună parte pe temeiul acestor schițe. El a vizitat Franța de sud, Roma, Neapole, și Messina. Înregistrări mai vechi, fidele sub aspect topografic, pot fi întîlnite în Germania de sud, și anume în *Altarul de la Geneva* al lui Konrad Witz, în acuarelele lui Dürer și desenele lui Wolf Huber, ca și în tapiseriile de la Bruxelles, așa-numitele *Vînători ale împăratului Maximilian*, care au fost create pe la 1530, pe baza cartoanelor realizate de Bernaert van Orley, probabil cu tapisierul Tons (Willem?). De fidelitatea topografică, de relatarea obiectivă este legată în mod necesar trezirea simțului pentru simplitatea, armonia și măsura firească a naturii. Angajarea pe o linie topografică spulberă plăcerea de a îngrămădi motive fără rost și de a realiza o compoziție de un arbitrar gratuit. În creația sa matură, în ciclul lunilor anului, Bruegel a creat într-o manieră liberă, însă sentimentul naturii — aprofundat și decantat în cursul observării directe, nemijlocite — le-a asigurat și compozițiilor realizate în mod liber o legătură internă organică. Nu ne îndoim că acești munți, pe acest teren, nu pot avea o altă siluetă,

că aceste căi, aceste fluvii nu pot avea decît acest curs și nu altul, că vegetația în acest loc și acest anotimp trebuie să arate tocmai așa cum arată.

Pe lîngă motivele luate nemijlocit din viață, în opera lui Bruegel, în special în ciclurile de stampe realizate după desenele sale, se află compoziții peisagistice care nu se deosebesc prea mult, în ce privește finalitatea artistică, de cele ale lui Matthys Cock, chiar dacă sînt mai convingătoare și par mai conforme firii.

Vedere panoramică a unei regiuni întinse, maluri abrupte, muntoase, orizont înalt. Gravura originală* din 1566, *Vînătoare de iepuri*, prezintă și ea o articulare similară, cu diagonala muntelui, din planul de mijloc, în contrast acuzat față de cîmpia îndepărtată. Trebuie mereu ținut seama de faptul că, lucrînd pentru editorul Hieronymus Cock, Bruegel era obligat să ia în considerație convenția, gustul epocii. El n-a fost un inovator conștient. Faptul că pînă la urmă, mai ales în ciclul „lunile anului" a depășit tradiția, constituie o dovadă cu atît mai grăitoare a geniului său. Acolo unde Bruegel utilizează schema conformă epocii, unde urmărește efecte puternice accentuînd contrastul dintre munte și cîmpie, roca se înalță ca o masă tridimensională arcuindu-se spre profunzimea spațiului; ea nu este deci plană, nici întinsă ca un perete, stratificată — asemenea unor culise — paralel față de planul imaginii. Două din cele trei dimensiuni — lățimea (lungimea) și înălțimea — acționează în planul bidimensional al suprafeței imaginii. Privirea alunecă lin de la un registru la altul, urcînd continuu spre zonele superioare. Altfel este tratată adîncimea**: privirea este energic mînată, respectiv atrasă cu forța, spre planurile cele mai îndepărtate. Lățimea și înălțimea creează o impresie statică, în timp ce adîncimea conferă imaginii dinamism.

Bruegel surprinde fulgerător cu privirea tot ce se mișcă, această facultate fiindu-i de folos povestitorului, preocupat de comportamentul oamenilor la muncă, joc, ceartă, precum și în timpul deplasării lor, pe jos sau călare. Impulsul pornit din firea sa activă însuflețește și peisajul.

* În acvaforte
** Adică cea de-a treia dimensiune

În funcție de anotimp, de ora din zi și de starea vremii, forțele naturii determină atît fizionomia locului, cît și activitatea oamenilor, modul lor de a umbla, suferințele și bucuriile lor, graba, furișatul și poticneala lor. Pentru ei pămîntul nu este numai un mediu de viață ci și destin, omul fiind mai degrabă slujitor decît stăpîn al pămîntului. Peisajul natural, care a părăsit compoziția cu figuri, devenind cu timpul autonom, este reintegrat de Bruegel compoziției cu figuri. Nefiind adeptul unei specializări excesive, el forțează barierele rigide dintre genuri, punînd bazele unui gen ce nu are nume. Artistul figurează în același spirit cotidianul, religiosul și peisagisticul. Pictura sa istorică are caracter de gen, în timp ce pictura sa de gen este „elementară".

Bruegel îl contemplă pe om cam „de sus", cu umor și compasiune omenească, în timp ce de natura peisagistică se apropie cu modestie și sobrietate. Peisajul natural este cu atît mai copleșitor cu cît oamenii nu-i opun naturii puternice nici o autoritate; nici elevația spirituală a sfinților, nici robustețea terestră a Renașterii. Înțelegerea plină de participare cu care Bruegel privește trăsăturile originare ale omului, naivitatea, instinctivul, aspectele etern-umane nemodificate de scurgerea vremii este una din cauzele pentru care arta sa și-a păstrat sau, mai degrabă, și-a cîștigat o valabilitate atemporală.

Cît de străin este Bruegel de Renaștere mi s-a confirmat o dată în mod frapant, prin declarația unui pictor german care a stat ani de zile în Japonia și, după întoarcerea în patrie, a vizitat muzeele de la Viena. El m-a asigurat că după această absență îndelungată arta majoră a Europei, chiar și cea a lui Tizian, i s-a părut străină și neautentică, Bruegel fiind singurul care l-a emoționat prin nota sa familiară, sinceră și autentică.

Bruegel a fost caracterizat uneori ca impresionist, subliniindu-se prin aceasta circumstanța că el n-ar putea fi integrat în contextul istoric al evoluției artei. Afirmația nu este cu totul lipsită de sens. Uneori, în special în „lunile anului", el cuprinde ansamblul imaginii, scena „acțiunii" și figurile de oameni dintr-o privire, dintr-un singur punct de vedere, astfel încît personajele din primul plan stau în mijlocul mediului natural parcă fără pondere, asemenea unor siluete lipsite de detaliu. El nu se cramponează însă, de această viziune din considerente de principiu și în mod conștient; ea este deseori paralizată de bucuria de a povesti, de interesul pentru „obiect" și de intenții didactice. *Turnul Babel* — de la Viena* — trebuia să se ridice, în mărime uriașă, în cadrul suprafeței limitate a tabloului, fiind vizibil la mare depărtare. Cu toate acestea, pictorul a observat cu cea mai mare acuitate și precizie mii de oameni minusculi muncind la construcție; el a lucrat asemenea unui miniaturist, nicidecum ca un impresionist.

Bruegel a avut multe de spus — pentru un pictor, periculos de multe — și întrucît lucrurile despre care povestește sînt de o mare diversitate, mijloacele de expresie sînt și ele variate. Maniera de a picta și limbajul formal slujesc, de la caz la caz, redării sensului mesajului. S-a putut stabili, ce-i drept, o evoluție în timp în cadrul activității sale relativ scurte, particularității ideii fundamentale a tabloului revenindu-i însă, de fiecare dată, un rol mai important decît momentului precis al creației. Bruegel nu prea respectă conveniențe în ce privește construirea formei, cu atît mai puțin urmează așa-zise „principii fundamentale". Punctul de vedere față de spațiul peisagistic, precum și aspectul terenului depind în întregime de obiectivul pe care și l-a fixat povestitorul. Uneori orizontul este plasat foarte sus, astfel ca privirea panoramică asupra unui teren întins să permită cuprinderea — în strînsă juxtapunere — a unei multitudini de motive, în manieră primitivă. În schimb, în tabloul din colecția Johnson din Philadelphia, probabil o copie, cîmpia netedă, pustie, se întinde sugestiv spre planurile îndepărtate, în timp ce un păstor, înspăimîntat de atacul unui lup, se salvează alergînd spre primul plan al imaginii.

* Kunsthistorisches Museum

Ceea ce a perceput Bruegel, a păstrat în memoria sa vizuală și i-a dat expresie în imagine este acțiunea forțelor naturii, nu lumea ca rezultat al „creațiunii" ci cea aflată în plină și continuă activitate. El nu s-a mărginit să lărgească posibilitățile reprezentării peisagistice ci a căutat să le și epuizeze, făcînd să fie vizibile și sensibile lupta dintre elemente, presiunea atmosferică, ninsoarea, furtuna, mișcarea valurilor, goana norilor și variațiile de temperatură. „Enciclopedia" lunilor anului i-a fost un prilej binevenit pentru a ilustra toate fenomenele atmosferice, ale eclerajului, ale mersului vremii, în alternarea anotimpurilor.

Am văzut cum povestitorului bucuros să instruiască nu-i era străin nimic legat de natură, de viața pămîntului; la fel nu-i era străin nimic din ce este omenesc. Însă de pericolul de a cădea pradă unei lumi artificiale a ideilor l-a ocrotit predispoziția sa spre senzualism. Cunoașterea și înțelegerea lumii se baza la el pe o neostoită experiență a privirii și putea trece, astfel, firesc și nemijlocit în universul imaginilor. Concepția despre lume a lui Bruegel — nu ca noțiune filosofică ci în sens literal — apare, în comparație cu cea a unor predecesori, contemporani sau succesori, larg cuprinzătoare, neîngrădită de vreo convenție, vreo sfială sau prejudecată.

Bruegel îi distra, îi încînta și-i instruia pe contemporanii săi. Principi își disputau operele sale și se înveseleau în timp ce, plictisiți de ceremonialul de curte, participau prin ele, pentru variație, la iarmaroc sau la alte aspecte din viața efervescentă a poporului. A trebuit să treacă însă, aproape 350 de ani pentru ca adevărul esențial al acestui maestru să fie perceput drept „frumusețe".

Nu era de așteptat ca un pictor, care s-a înălțat ca un munte deasupra nivelului epocii sale, să exercite o influență stimulatoare asupra urma-

şilor. Imitat a fost, fireşte, Bruegel, în special de către fiul său Pieter, însă examenul producţiei prolifice a acestui fiu ne arată că în opera lui au găsit ecou cu precădere aspectele tematice, elementele mai fruste de gen, care au continuat să fie agreate pînă tîrziu în secolul al XVII-lea, îmbrăcînd forme tot mai grosolane. Tocmai audienţa largă a cópiilor lipsite de har şi a variantelor arbitrare trădează ce anume a fost înţeles şi ce a rămas neînţeles din creaţia sa. Activînd cu deosebit succes, ca peisagist profesionist, între anii 1590 şi 1623, Jan Bruegel este considerat, tocmai pentru că este fiul său, succesor legitim al lui Pieter Bruegel. În viziunea sa blajină, graţioasă şi agreabilă asupra peisajului nu răsună nici un ecou al forţei elementare cu care tatăl însufleţea natura. Către anul 1560 în sînul poporului Ţărilor de Jos fermenta aversiunea împotriva stăpînirii străine şi se pregătea lupta de eliberare. Unii cred a sesiza în opera lui Bruegel tensiunea încordării naţionale. Mai tîrziu, în timpul luptei, şi după aceea, arta a consemnat acest avînt eroic într-o măsură foarte modestă, după cum şi spiritul combativ al Reformei germane pare să trăiască în *Apocalipsul* lui Dürer, nu însă şi în arta lui Cranach.

Sinceritate, elocvenţă, cutezanţă — nu îndrăzneala conştientă a unui van Heemskerck ci una spontană — virtuţi cărora creaţia lui Bruegel le datorează bogăţia, dăinuirea ei peste vremi, dispar odată cu moartea pictorului. Lipsa de avînt, îngustimea spirituală, specializarea îngustă, excesivă, bătutul pasului pe loc: acestea sînt caracteristicile peisagisticii din Ţările de Jos în perioada dintre 1570 şi 1600. Fiecare pictor cultivă un teren limitat. Mai mulţi maeştri, ca Jacob Grimmer, Cornelis van Dalem şi Hans Bol sînt tovarăşi de generaţie cu Bruegel, însă ceea ce ne-a parvenit de la ei provine dintr-o perioadă mult mai tîrzie, de după dispariţia marelui lor contemporan.

Lupta pentru sporirea atractivităţii tabloului de peisaj, cît şi pentru cîştigarea favorurilor amatorilor de artă a fost dusă pe diverse căi: prin exploatarea aventurosului şi bizarului — domeniu

în care într-o vreme revolută, Herri met de Bles a înregistrat succese — apoi printr-o orientare decorativă, în sfîrşit prin aspecte topografice. Aventurosul este reprezentat de Cornelis van Dalem ajuns să fie apreciat abia de curînd, poate şi de Gillis Mostaert. Jodocus de Momper, care se afirmă relativ tîrziu, abia pe la 1585, aminteşte, la prima vedere, prin îndrăzneala concepţiei şi bravura execuţiei, de Bruegel. O privire de ansamblu asupra producţiei sale foarte bogate dezvăluie, însă, tendinţa către un decorativism căutat. Aspectul topografic se impune în cadrul peisagisticului, precum portretul în cadrul picturii de figuri. În definitiv, fiecare loc este individual şi unic în felul său, iar sarcina de a-l restitui într-o manieră recognoscibilă obligă la o observare riguroasă şi reclamă o atitudine modestă, de reală probitate, faţă de motivul dat.

În creaţia lui Jacob Grimmer — marcată de luciditate şi modestie — predomină aspectele şi accentele „topografice". Picturile sale, prea puţin cunoscute şi departe de a fi excepţionale în sine, ascund un germene sănătos — prefigurare a unor evoluţii viitoare.

Longevivul Lucas van Valckenborch — activ de prin 1560 — a exploatat moştenirea lui Bruegel, banalizînd-o.

Născut la Mechelen, Hans Bol — un mic maestru silitor, cu un autentic bun gust — ca atîţia alţii din compatrioţii săi, s-a mutat în Olanda. Apelînd la vechea şi viguroasa sursă a picturii de manuscris, el a executat în acuarelă, cu o grijă egală, peisaje bine orînduite, prevăzute cu clădiri şi bogat populate. Cunoscîndu-şi perfect limitele şi utilizînd o tehnică de o mare acurateţe, Bol a reuşit să-şi cîştige favoarea contemporanilor, asemenea lui Jan Bruegel.

Gillis Coninxloo, născut la Antwerpen în 1544, este salutat în literatura mai nouă ca un deschizător de drumuri, iar aprecierile laudative ale lui Van Mander confirmă importanţa sau cel puţin înrîurirea temporară a apariţiei sale. Destinul sinuos al pictorului a contribuit la difuzarea învă-

țăturii sale. Vlăstar al unei familii numeroase de pictori din Bruxelles, împlinise deja 25 de ani la moartea lui Pieter Bruegel.

În tinerețe a călătorit prin Franța, devenind, în 1570, maestru de sine stătător la Antwerpen. În 1585 și-a părăsit însă locurile de baștină, din motive religioase, mutîndu-se la Frankenthal*, pentru a deveni conducătorul unei colonii de pictori din acea localitate. În anul 1595 s-a mutat la Amsterdam, unde a și murit în 1606. Un destin nu numai individual, ci și unul tipic, semnificativ din punct de vedere istoric. După cum în primele decenii ale secolului al XVI-lea pictori olandezi veneau valuri-valuri la Antwerpen, a doua jumătate a secolului a cunoscut o migrație în sens invers. Cuceriri ale picturii flamande erau, astfel, transmise în Olanda, și nu numai prin intermediul lui Coninxloo. Episodul de la Frankenthal a avut consecințe importante, căci mai mulți pictori din Renania de mijloc au pornit-o care încotro, iar Elsheimer, născut la Frankfurt, care în tinerețe (pe la 1595) a primit probabil impulsuri din Frankenthal, a plecat la Roma. Concepția despre peisaj reprezentată de Coninxloo a dobîndit o apreciere supranațională. De aceea au și acordat istoricii multă atenție personalității sale, nu prea însemnată în sine.

Întrucît toate picturile cunoscute ale lui Coninxloo provin dintr-o epocă destul de tîrzie, din perioadele de la Frankenthal și Amsterdam, începuturile sale au rămas nedeslușite. Nu prea ne dăm seama pe cine anume continuă el, ce a preluat eventual de la înaintași, de la Matthys Cock sau de la Gillis Mostaert. Dacă acei maeștri, mai vîrstnici, de la Antwerpen ne-ar fi ceva mai bine cunoscuți, poate ar mai păli puțin și renumele de pionier al lui Coninxloo. Cea mai veche lucrare semnată — peisajul cu *Judecata lui Midas* din Pinacoteca de la Dresda — datată 1588, provine de la începuturile epocii de la Frankenthal.

* Oraș german în Palatinat (Pfalz), aproape de Rin.

În pofida eventualelor așteptări, în acest tablou nu se face simțită ruptura decisivă cu trecutul. Încă se mai oferă privitorului plăcerea comodă a unei „plimbări", fiind adunate și etalate cu generozitate în spațiul limitat al imaginii, spre regalarea privirii, o puzderie de motive — în realitate de necuprins printr-o singură „trăire vizuală"*. Nimeni nu întreabă unde anume a întîlnit pictorul, concomitent, toate acestea. Toate registrele acestei imagini compozite sînt stratificate asemenea unor culise, în general paralele cu planul imaginii. Extremitățile laterale sînt puternic accentuate prin arbori întunecați care încadrează pictura, întretăindu-se cu limita superioară a tabloului. Schema compozițională a tabloului amintește de un amfiteatru, ale cărui trepte se bombează puțin către centrul luminos al imaginii. La rîndul ei scena din primul plan amintește de scena teatrului antic.

La modul simplist și în linii mari, am putea deosebi două modalități de savurare a naturii. Prima ar rezulta din privirea panoramică, aruncată de sus, asupra unei întinderi vaste, deschise; ea oferă o trăire extraordinară obținută nu fără osteneală, satisfacția pe care o resimte turistul care se delectează privind un peisaj însemnat cu stea în ghidul de călătorie. În acest caz privitorul se simte liber, deasupra și în afara naturii. O desfătare de alt gen oferă popasul în pădure, privirea îndreptată în sus, către vîrfurile arborilor falnici, viața în miezul naturii. În acest caz omul se simte ocrotit și împăcat. În funcție de temperament și de dispoziția de moment, precumpănește înclinația către una sau cealaltă modalitate de savurare a naturii. În cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea peisagistica abandonează privirea panoramică și de ansamblu. Vegetația ocupă un spațiu din ce în ce mai mare. Nu trunchiul solitar se ridică cu silueta-i semnificativă către cer, ci frunzișul mai multor trunchiuri se unește într-o textură densă. Pînă la urmă, aproape că nu mai vezi copacii de atîta pădure.

* *Blickerlebnis.*

În acest context apare, în mod firesc, un obiectiv foarte la îndemînă, pe care Altdorfer îl atinsese încă de prin 1520: extinderea pe verticală a pădurii — ca un perete — în cuprinsul imaginii. Iar dacă în Țările de Jos această modalitate a fost atacată cu toată hotărîrea relativ tîrziu, abia pe vremea lui Coninxloo, motivul acestei întîrzieri rezidă în atracția depărtărilor, ceea ce a constituit o frînă în calea tendinței de mascare a unor vederi panoramice. Coninxloo lasă deseori, în mijlocul tabloului, un fel de „vizetă", deschisă către depărtările luminoase, însă cu timpul acoperă tot mai mult aproape întreaga suprafață cu o textură vegetală caldă, întunecată.

Pe vremuri, Patenier interpretase perspectivic frunzișul arborilor, prin intermediul unor puncte luminoase plasate pe un fond închis. Acum se punea, însă, chestiunea ca în primul plan sau în cel de mijloc frunzișul să fie înfățișat exact, meticulos, știind că fiecare frunză în parte ocupă în tablou cîțiva milimetri. Observarea directă nu oferea aici o soluție eficientă, iar în urma eșecului ei prinsese rădăcini o manieră ce putea fi predată și însușită, și pentru care s-a creat și un termen special: „*Baumschlag*"*. Pornind de la forma naturală s-a ajuns la o formulă care, transmisă dintr-un atelier într-altul, a permis ca suprafețele înfrunzite să fie configurate schematic, păstrînd totuși un oarecare aer „natural". Astfel, sistemul și învățătura s-au proliferat mai departe, *Baumschlag*-ul găsindu-și sfîrșitul lipsit de gloria abia în secolul al XIX-lea. Picturile cu păduri ale lui Coninxloo sînt poate primele care ne readuc în cuget termenul *Baumschlag*, de tristă amintire. Fiecare peisagist neerlandez de la cumpăna veacului care punea preț pe o conștiinciozitate miniaturală ajungea la o manieră sistematică de reprezentare a frunzișului; așa s-a întîmplat cu Jan Bruegel, Roeland Savery și mulți alții.

* Sub acest termen se înțelegea reprezentarea „artistică" a frunzișului.

Caracteristic pentru gustul epocii, căruia îi corespundea concepția lui Coninxloo, este abandonarea structurilor dure, stîncoase, preferința pentru moliciunea bogat proliferată a vegetației. Solul pădurii nu este nici drept, nici ferm; mai degrabă umed și mocirlos. Marcînd o deplasare de la eroic spre romantic, de la vastele deschideri către intimitate, peisajul ideal îmbracă un caracter decorativ, lipsit de profunzime. Frunzișul des formează o perdea care maschează adîncimea spațială, amintind de factura lucrărilor de tapiserie.

În același spirit ca și Coninxloo au lucrat:

Cornelis Molenaer care devenise maestru încă din 1564 la Antwerpen, fiind îngropat tot acolo. Ne-au parvenit prea puține din lucrările sale;

Anthonie Mirou, născut în 1570 la Antwerpen, despre care se afirmă că ar fi lucrat cîțiva ani la Frankenthal;

David Vinckeboons care, născut pare-se la Mechelen* în 1578, s-a mutat la Amsterdam și a murit acolo în 1629. El se remarcă — îndeosebi în pictura de figuri și în scene de gen — printr-o narațiune liberă, vioaie, uneori amuzantă;

Pieter Schaubroeck, născut pe la 1570 la Frankenthal, mort în 1607. El pare a fi lucrat exclusiv în Germania;

Denis van Alsloot, născut pe la 1570 la Bruxelles, mort în 1626. În peisagistică îl urmează pe Coninxloo, în rest manifestînd o oarecare independență;

Kerstiaen de Keuninck, activ între 1580 și 1630, și Frederik van Valkenborch, născut în 1570 la Mechelen, au lucrat ca peisagiști tot în jurul anului 1600. Ei urmăresc să realizeze efecte de un fantastic straniu, înfricoșător.

Pe la 1600 în lumea culturală europeană se impusese, fără drept de apel, superioritatea picturii italiene, caracterul ei exemplar, cu atît mai mult cu cît se preconiza o artă „mare", caracterizată de monumentalitate, compoziții cu figuri etc. În

* Sau Malines

domeniul peisajului în schimb, pictorii din nord, în special cei ce-şi făcuseră ucenicia la Antwerpen, adoptau faţă de arta sudului poziţia complexă a celui ce primeşte, dar şi dă în acelaşi timp. Un artist din Ţările de Jos cu greu se putea afirma ca pictor de figuri, în competiţie cu italienii; în schimb peisagiştii din nord au cucerit un real prestigiu, influenţă, precum şi posibilităţi de lucru la Roma şi Veneţia. După toate semnele ei umpleau un gol existent în producţia italiană, iar cercurile artistice din Roma păreau dispuse să cedeze străinilor, fără resentimente, o specialitate pe care n-o preţuiau prea mult.

Matthys şi Paul Bril — mai tîrziu şi Elsheimer, din Frankfurt — au rămas la Roma, iar Lodewijk Toeput şi Paul Fiammingo s-au stabilit la Veneţia. Peisagistica a ajuns să înflorească şi în epoci mai tîrzii pe pămînt roman, în creaţia lui Poussin şi Claude, fără ca italienii, poate cu excepţia lui Annibale Carracci, să fi adus vreo contribuţie esenţială în acest domeniu. La început peisagiştilor din Roma le reveneau sarcini de decorare, ca împodobirea unor pereţi de biserici în tehnica frescei, ceea ce a făcut ca orientarea către aspectele exterioare, superficiale, către schematism şi îndepărtarea de natură să fie aproape inevitabilă.

Adam Elsheimer înfăptuieşte cu succes o sinteză fericită între pictura miniaturală nordică, îmbinată cu un profund sentiment al naturii, şi cultura meridională a formei. El este unicul care constrînge măreţia italiană să se încadreze în tablouri mici, articulate şi finisate cu minuţie; germanul de pe Rinul mijlociu realizează o rară performanţă: sinteza dintre viziunea nordică şi cea meridională.

În Olanda viziunea lui Coninxloo a găsit mulţi continuatori în perioada dintre 1600 şi 1610. Consemnînd înrîurirea acesteia Van Mander remarca: „nu cunosc în vremea noastră un peisagist mai bun şi văd că în Olanda maniera lui a început să fie imitată foarte mult. Iar copacii, care la noi fuseseră cam uscaţi, încep să crească în maniera

lui, cu toate că o serie întreagă de pictori nu prea înclină să recunoască acest lucru"*.

În „Poemul didactic" al lui Van Mander, în capitolul prolix despre peisaj, în care pictorul explică tineretului în versuri ce anume este „frumos" şi demn de reprezentat în universul peisagistic, se simte cît de mobilă era în acea vreme graniţa dintre pictură şi poezie. În cercul mai restrîns al Academiei de la Haarlem — academie de care Van Mander fusese foarte legat şi în care rolul conducător îl jucau Cornelis Cornelissen şi gravorul în aramă Hendrick Goltzius — motivului peisagistic i se acorda atenţie doar ocazional. Totuşi, unele xilogravuri în culori ale lui Goltzius se remarcă prin faptul că în motive — în pofida manierismului sesizabil în ductul liniei — apare o anume sobrietate olandeză care prefigurează viitorul. Cele mai concludente sînt însă desenele lui Abraham Bloemaert, precum şi gravurile executate după desenele acestuia. Tovarăş de generaţie al lui Van Mander, activ pînă tîrziu în secolul al XVII-lea, Bloemaert locuia la Utrecht, un oraş care, în opoziţie cu celelalte centre olandeze, se orientase totdeauna către sud. Prin intermediul unui captivant joc de linii artistul urmăreşte — cu destul succes — să sustragă sobrietăţii lor fireşti motivele sale preferate: casele ţărăneşti, colibele, arborii ş.a. Maniera supranaţională, specifică vremii, care nu-i acordă nici un repaus corpului omenesc, cuprinde în desenele sale şi animalele, vegetaţia, precum şi clădirile pitoresc dărăpănate. Cu ajutorul limbajului formal sînt poetizate motive prozaice. Abrevierea perspectivică acţionează aici în sens dinamic şi patetic.

Bloemaert a atacat peisajul ca desenator. Lucrînd în aer liber, olandezii din generaţia următoare, cei născuţi pe la 1590 — printre care Esaias van de Velde şi Willem Buytewech — se slujesc tot de desen. Nu se obişnuia să se picteze în aer liber.

---

* Cf. Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, traducere de H. R. Radian, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 320

Nu este același lucru dacă artistul observă natura cu creionul sau cu penelul în mînă. Unealta determină în bună parte modul de a privi. Desenatorul alege, subliniază, scoate în evidență ramificările pitorești, copacii golași sau parțial desfrunziți, tot ce are aspect „pictural" fără o valoare cromatică sau luminoasă propriu-zisă. Iar legătura strînsă dintre peisaj și grafică durează pînă tîrziu în secolul al XVII-lea, fiind sesizabilă în creația insolitului Hercules Seghers și chiar în cea a lui Rembrandt.

ÎNFLORIREA PEISAJULUI ÎN SECOLUL AL XVII-LEA. Esaias van de Velde și Buytewech depășesc nota extravagantă și patetică a manierei lui Bloemaert, înaintînd către o interpretare mai calmă, mai degrabă „portretistică" a datelor peisagistice; ei părăsesc și orgiile de frunziș care au năpădit pictura olandeză, venind din Flandra. Totuși, îndeosebi în creația lui Buytewech, mai predomină plăcerea jocului ingenios de linii.

În Haarlem, curînd după 1600, începe să se impună concepția specific olandeză despre natură, bazată pe încrederea că locurile de baștină, oricum s-ar oferi ele privirii, sînt demne de a fi tratate în pictură, fără vreo contribuție personală sau vreo „înfrumusețare" specială.

În creația lui Bruegel sesizăm, în pofida proliferării motivelor de gen cu tentă populară și cotidiană, o forță eroică reținută. Opera sa se situează în epoca lui Granvella și Alba, cînd inchiziția, dominația străină, constrîngerea religioasă, opresiunea și mizeria stimulau creșterea mișcării tainice de rezistență, pregătind lupta de eliberare. Pe la 1620 soarta acestei lupte era în esență decisă. Statele din nord și-au asigurat independența, libertatea credinței și o existență reglementată de legislația lor proprie. Arta plastică nu mai creează acum simboluri ale triumfului, nu este eroică.

Reflectarea în artă a marilor evenimente* se produce pe alte căi. Sufletul olandez s-a trezit la

* Istorico-sociale

o nouă conștiință de sine, respingînd cu calm și fermitate tot ce-i este străin. Biserica protestantă se impune împotriva celei „generale"*, germanicul împotriva meridionalului, caracterul burghez împotriva celui aristocratic, sobrietatea împotriva fastuosului, picturalul împotriva linearului. În domeniul istoriei peisagisticii acest proces provoacă o cezură profundă. Olandezii își privesc cu alți ochi țara care le fusese periclitată și pe care au recucerit-o. Mîndria stîrnită de o forță care s-a dovedit pe măsura celei a puternicului dușman, o sobrietate dîrză, limitarea la ceea ce le poate oferi patria, o obiectivitate lipsită de patetism — acestea sînt elementele care desemnează starea sufletească și natura spirituală conturate în timpul luptei pentru eliberare și care deveniseră fertile în arta picturii.

Acum devine demn de a fi văzut și înfățișat tot ce este apropiat, familiar, și îndeosebi pămîntul sărac, prea puțin roditor al dunelor. Nevoia de a călători, de a peregrina pe meleaguri îndepărtate, atracția munților înalți și a tainicelor desișuri de pădure par a fi dispărut instantaneu — fenomen rar întîlnit în cazul mutațiilor din domeniul gustului.

Prima și totodată cea mai pură fază a peisagisticii olandeze este reprezentată de Hendrick Avercamp (n. 1585), Pieter Molijn (n. 1595) și Jan van Goyen (n. 1596). Dintr-o serie întreagă de motive, Van Goyen este deosebit de apt să reprezinte această fază stilistică strict delimitată în timp și spațiu. El evoluează pas cu pas, calm și perseverent, creează cu ușurință, este productiv. Opera sa ni se înfățișează deschisă și în toată plenitudinea ei, invitînd la contemplare. A datat numeroase picturi, astfel încît putem cuprinde ușor cu privirea evoluția sa firească și organică. N-a fost un geniu, nici un insolit solitar ca Hercules Seghers. Creația sa nu punea probleme dificile, fiind lesne înțeleasă. Îl puteau urma pe acest drum, cu succes, pictori mai modești sau de factură medie.

* Este vorba, aici, de cea catolică

Comparînd o pictură de maturitate a lui Van Goyen, creată pe la 1650, cu una de Jan Bruegel, Coninxloo, sau cu un oarecare tablou flamand din secolul al XVII-lea, contrastul apare frapant. Deosebirea cuprinde punctul (unghiul) de vedere, alegerea motivului și viziunea. Van Goyen privește de jos în sus. Orizontul se află aproape de marginea inferioară a tabloului. În locul unei cromatici bogate și vii întîlnim o armonie aproape monocromă. Pictorul nu manifestă interes față de primul plan, configurîndu-l aproape ca pe o dungă întunecată; prin contrast planurile îndepărtate apar mai aerate și mai luminoase. Planurile nu se mai succed spre adîncimea spațiului asemenea unor straturi vizibil delimitate; ele trec lin unele într-altele, prin intermediul unor degradeuri de cenușiu, cafeniu, ocru și verde.

Factura grafică, lineară este copleșită tot mai mult de picturalul pur. Van Goyen a desenat mult, dar cu modul de a privi al pictorului.

Dacă putem vorbi, în genere, despre un obiect pictural *în sine*, apoi acesta este cu siguranță cerul, care ocupă în tablourile lui Van Goyen o suprafață atît de mare. Un munte, o colibă, un pom pot fi în orice caz reprezentate plastic și cu siguranță linear, nicidecum însă și cerul. Raportul dintre figuri și natură s-a modificat. În cazul picturilor lui Van Goyen se poate vorbi despre stafaj în sensul cel mai strict al cuvîntului, deoarece țăranii, pescarii sînt de neimaginat fără acest pămînt, această apă, această atmosferă, iar peisajul ar fi incomplet fără acești oameni. Pe un rîu înghețat din Olanda se cuvine să apară patinatori, pe mare corăbii, iar pe corăbii echipaje.

Și în peisajele flamande apar siluete mici — sfinți, figuri mitologice, precum și evenimente ieșite din comun, un atac banditesc, de pildă — după formă integrate sau subordonate ansamblului; însă stafaj în sens restrîns întîlnim mai cu seamă în picturile olandeze, în aceste „înregistrări" ale locurilor de baștină populate, în care nu se întîmplă nimic ce n-ar fi de așteptat și ce nu se petrece zi de zi. S-ar putea vorbi de tactul peisa-

gistului, care se abține de la orice narațiune și orice invenție, încrezîndu-se în virtuțile picturale ale mediului familiar. Este imposibil să-ți imaginezi că în țara lui Van Goyen ar putea poposi un sfînt sau o nimfă.

Alegerea motivelor, punctul (unghiul) de vedere, precum și viziunea corespund într-o măsură atît de mare deprinderilor noastre, încît putem fi tentați să nesocotim contribuția reală a lui Van Goyen și chiar să ne imaginăm că aparatul fotografic ar fi în stare să ne ofere imagini care să semene cu aceste picturi.

În ce privește culoarea, vedem firește altfel. Putem citi destul de des că obiectul picturii tratate — regiunea de coastă olandeză — ar fi într-adevăr atît de lipsită de culori și soare, atît de voalată, învăluită într-o pîclă umedă. Această sentință este gratuită și corespunde doar în mică măsură realității. Nu încape îndoială că locuitorul șesului vede mai mult cer decît munteanul. Există însă și în Olanda atmosferă limpede, contraste puternice dintre lumină și întuneric și culori locale categorice, pozitive. Potter era tot olandez și un observator obiectiv, el vedea însă *altceva* și *altfel*, decît Van Goyen. Dacă Van Goyen preferă, cu o părtinire neclintită, cerul înnorat, vremea mohorîtă, atunci referirea la anumite constante meteorologice pentru explicarea acestei predispoziții este neconvingătoare; trebuie să conchidem mai degrabă asupra unui tip temperamental care se armoniza cu o atmosferă apăsătoare, „melancolică", lipsită de strălucire. Expresia locurilor de baștină era schimbătoare, ea devenea însă demnă de a fi pictată și privită numai în această unică ipostază. Esențialul în peisajul pictat nu putea fi perceput decît de la distanță. Trunchiul unui copac, în realitate gros de un metru, putea să apară în tablou cu o lățime de aproximativ un centimetru. Faptul că prin aceasta forma, plastica și culoarea trunchiului trebuiau să apară, în mod necesar, altfel decît văzute de aproape, a fost luat relativ tîrziu în considerație. Viziunea lui Van Goyen este, în mod consecvent, una distanțată; ea dimi-

nuează ponderea, corporalitatea și culoarea lucrurilor. Dacă „realistul" este un observator care respectă aparența realului, atunci Van Goyen nu poate fi socotit un realist; dragostea de adevăr îl împiedică să fie realist în accepțiunea îngustă a cuvîntului.

Planurile îndepărtate, voalate de pînze de aer, par a fi mai puțin materiale, mai puțin pămîntene decît cele apropiate; primele devin motive picturale, demne de a figura în tablou în măsura în care — ele însele structurate bidimensional — se integrează firesc planului imaginii. Distanța, atît cea spațială cît și cea temporală, atenuează ceea ce este banal și idealizează totul. Atmosfera, norii sînt părțile mai puțin reale ale universului fenomenelor peisagistice, sînt mai degrabă elemente decît „lucruri" și tocmai acestor fenomene le acordă Van Goyen mult spațiu, îndreptîndu-și privirea de jos în sus. Se poate spune și așa: el a ales acest punct de vedere și acest unghi tocmai pentru că iubea cu pasiune cerul. Un deal, un copac, o casă ne trezesc, chiar dacă într-o măsură limitată, interesul pentru obiect. Putem urca dealul, tăia copacul, locui casa. Cerul, însă, ne trimite ploaia, iar lumina soarelui ne stîrnește simțăminte înrudite cu cele religioase. Nu putem interveni eficient în sfera cerului. Supunîndu-se prestanței acestuia Van Goyen urmărește atent înrîurirea cerului asupra pămîntului și apei, observînd atît umbrele aruncate de nori, cît și fîșiile de lumină. Aspectul și expresia peisajului natural sînt determinate de stările schimbătoare ale vremii. Ansamblul acționează asemenea unui acord muzical, nu a unei succesiuni de sunete disparate.

Această concepție a peisajului pare să fie mai degrabă o caracteristică a epocii și a locului decît o cucerire personală a unui pictor anume. Pictorul nostru pornește de la Esaias van de Velde; cu lucrările acestuia din urmă seamănă primele tablouri care ne-au parvenit de la Van Goyen. În cel de-al treilea deceniu al secolului, demersul lui Pieter Molijn pare a fi mai energic, mai personal. Picturile lui Salomon Ruysdael din cel de-al patrulea deceniu se pot lesne confunda cu cele ale lui Van Goyen. Departe de a demara ca un deschizător de drumuri, urmărind însă consecvent și neabătut țelul despre care am mai vorbit, Van Goyen rămîne credincios viziunii și manierei sale, chiar și într-o vreme în care fel de fel de tentații l-ar fi putut ușor abate de la drumul cel drept. Prin firea sa potrivnic construcțiilor artificioase, lucrurilor agreabil rotunjite, el a apelat totuși, în special în anii '30, la o schemă de compoziție verificată și acceptată.

Van Goyen rămîne legat, direct sau mediat, de predecesori ca Esaias van de Velde, Buytewech, chiar și de Elsheimer, a cărui artă fascinantă ajunge să fie cunoscută în Olanda prin intermediul interpretărilor grafice semnate de Goudt și Jan van de Velde. Cu oarecare regularitate, el înscrie pămîntul — ce se ridică, cu o vizibilă reținere, peste limita inferioară a picturii — într-un triunghi culcat, latura mai scurtă a acestuia formînd una din marginile laterale, latura mai lungă marginea inferioară a tabloului, în timp ce latura cea mai lungă constituie o diagonală, orientată către orizontul mult coborît. Dintr-o parte se ridică terenul, păstrînd o vegetație săracă și colibe ponosite, pentru a coborî spre cealaltă parte, și anume nu numai în planul imaginii ci și în adîncimea spațiului. Porțiunea de teren este dispusă astfel, încît, orientată perspectivic în adîncime, creează iluzia de spațiu, în care avansează asemenea unei pene. Perspectiva aeriană este pusă cu multă siguranță în slujba acestei scheme compoziționale, care va rămîne încă multă vreme dominantă în Olanda. Cu timpul, Van Goyen se eliberează tot mai mult de schema descrisă; el va orienta terenul cu precădere orizontal, creînd vederi panoramice, profiluri de orașe cu caracter de „portret", oglinzi de apă, și permițînd privirii să exploreze liber linia orizontului sau, cel puțin, o parte a acestei linii.

Pensulația, la început greoaie și liniară, păstrînd încă un caracter grafic, cîștigă treptat în cursivitate și degajare.

Van Goyen nu a pictat în aer liber. Nezdruncinata sa constanță stilistică rezidă și în faptul de a fi întors spatele „haosului" din natură, apelînd, exclusiv, la propria-i memorie. Efectul de ansamblu, unitar, nu este tulburat niciodată de accentuarea unor detalii. Ce-i drept, Van Goyen a desenat mult, de asemenea în aer liber, desenele sale nu sînt însă studii în accepțiunea mai restrînsă a termenului, ele nu sînt fixate mai precis și mai de aproape decît picturile sale, față de care se prezintă ca niște siluete*. Faptul că, în pofida acestor circumstanțe, el n-a devenit manierist, că viziunea sa a rămas totdeauna fidelă naturii atestă din plin probitatea caracterului său, profunda sa dragoste de natură, precum și memoria sa vizuală de-a dreptul prodigioasă.

Picturile cele mai vechi și mai cunoscute ale lui Van Goyen sînt datate din 1622. Pictorul — devenit independent pe cît se pare, relativ tîrziu — avea pe-atunci 26 de ani. Acele prime compoziții sînt mărunt articulate, urmărind, pe semne, să distreze privitorul printr-o profuziune de motive peisagistice, arhitectonice și de figuri, prin forfotă, prin arbori înalți al căror frunziș este interpretat amănunțit și schematic. În anii '30 arhaicul *„horror vacui"* este lăsat în urmă, se operează mai parcimonios cu figurile de stafaj, vegetația devine mai săracă; relieful pămîntului se țese și el. În anii '40 și '50 se accentuează amploarea și simplitatea motivelor. Zonele „goale" din aer nu sînt propriu-zis goale, dimpotrivă, sînt purtătoare ale expresiei picturale, căci maestrul a devenit pictor în sensul major al noțiunii.

Mai mulți pictori — ca Van Moscher, Knibbergen, Wouter Knijff — lucrează în maniera lui Van Goyen, fixîndu-se, însă, într-un anumit punct al drumului parcurs de acesta din urmă. Natura vizionară a picturilor sale de maturitate nu este atinsă de nici unul din elevii săi. Urmașul demn de maestru este Aelbert Cuyp, care, pornind de la Van Goyen, își dezvoltă — într-o altă perioadă istorică — arta sa foarte personală, dar nu mai puțin olandeză.

* *Schattenbilder*

Salomon van Ruysdael, doar cu puțin mai tînăr ca Van Goyen, și avînd o operă bogată, ne apare ca un rival încununat de succes al celui din urmă. Ca alegere a temelor, unghi de vedere și schemă compozițională picturile sale din anii '30 seamănă cu cele create în aceeași perioadă de Van Goyen, așa că, lucrările celor doi maeștri pot fi, uneori, confundate. Ezităm, totuși, să acceptăm existența unor relații de dependență sau chiar cazuri de imitare. Este probat, însă, cu certitudine, cît de autentică, cît de conformă epocii și preferințelor autohtone era viziunea — comună celor doi pictori — asupra pămîntului natal. Căile lor s-au despărțit. Salomon van Ruysdael evoluează mai puțin consecvent și caracteristic decît Van Goyen. Temperamentul său este mai labil și mai receptiv. Cromatica sa devine mai dinamică dar rece, de preferință în nuanțe de gri-oțeliu și albastru, nu cafeniu și ocru, ca la Van Goyen. Aerul său este mai limpede și mai imponderabil. În timp ce atmosfera picturilor lui Van Goyen prevestește o ploaie iminentă, în fața tablourilor lui Ruysdael ai mai degrabă senzația că a și plouat și că un vînt proaspăt a spulberat norii de ploaie. Clădirile și arborii se înalță firesc spre tăria cerului, frunzișul este executat liber și străpuns de nenumărate puncte de lumină. Norii vîrstați și copacii cu trunchiurile răsucite indică permanența unor puternici curenți de aer orizontali. În picturile sale tîrzii maestrul este preocupat de găsirea unui echilibru între accentele verticale — arborii, corăbiile, casele — și cele orizontale, subliniate de malul apei, de linia orizontului și stratificarea norilor. Stafajul său, vesel și amuzant — în comparație cu cel al altor pictori — este uneori chiar elegant. Gata să facă anumite concesii gustului vremii, în plină metamorfoză, el se distanțează de liniștea și simplitatea lucrărilor sale din tinerețe.

Așa cum am vorbit despre Van Goyen ca despre reprezentantul unei generații, voi încerca de astă dată să reliefez personalitatea lui Jacob van Ruis-

dael, în a cărui operă culminează peisagistica națională olandeză. În felul acesta mă supun cel puțin unei scheme larg acreditate, și oarecum închistate prin forța convenției.

Cînd Jacob van Ruisdael, născut în 1628, și-a început în 1646 activitatea independentă, Van Goyen nu era defel bătrîn, iar pictura sa era departe de a fi considerată drept învechită. Generațiile, prin succesiunea lor, ne pot evoca maniera de așezare a țiglelor de acoperiș; ele sînt „îmbricate".

Cel ce-și îndreaptă atenția către originile și devenirea picturii olandeze — în accepțiunea mai restrînsă a noțiunii —, ar putea fi tentat să caute punctul culminant nu în opera lui Van Ruisdael, ci în cea a lui Aelbert Cuyp. Cuyp purcede de la Van Goyen; Ruisdael nu, cel puțin nu nemijlocit. „Naivul" Cuyp pare mai strîns legat de pămîntul natal decît „sentimentalul" Ruisdael. Chipurile sale însorite ne apar — în comparație cu cele voalate ale lui Van Goyen — precum împlinirile față de promisiuni. El este mai pictor — în sens restrîns — decît Ruisdael.

Jacob van Ruisdael avea 20 de ani în momentul încheierii păcii*, care a pus capăt războiului de treizeci de ani și a garantat Statelor Generale recunoașterea generală a independenței lor.

Încă din timpul groaznicului război, care a nimicit bunăstarea Germaniei, determinînd stagnarea culturii sale, Olanda nu mai era amenințată, dimpotrivă, era curtată cu zel, ca o putere consolidată și o societate înfloritoare sub aspect economic. Această situație prielnică se reflectă în veselia dezlănțuită dar inofensivă a lui Jan Steen ca și în pasnica seninătate burgheză a lui Pieter de Hooch. În același timp, nu mai era imperios necesar ca porțile să fie ferecate cu grijă și ca tot ce era străin, latin sau catolic, să fie considerat periculos și repudiat cu străşnicie. În comparație cu Berchem, cu care fusese pare-se prieten, Van

* Pacea din Westfalia, încheiată prin tratatele de la Osnabrück și Münster (august, respectiv septembrie 1648).

Ruisdael ne apare drept un reprezentant al artei naționale; în comparație cu Van Goyen în schimb, și chiar cu Aelbert Cuyp, el poate fi considerat un eclectic. Melancolia sa este, firește, o trăsătură personală; ea nu constituie o caracteristică a epocii.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea a scăzut disponibilitatea pentru *pictural*, odată cu sporirea interesului pentru un tablou finisat cu grijă și pentru virtuozitatea picturii cu efecte miniaturale. Destinul tragic al lui Rembrandt vorbește convingător despre această mutație. Viziunea italiană, apoi cea franțuzească au pătruns pînă la urmă pe multe căi, cu noi exigențe și tentații, tulburînd spiritele. Populația a devenit sătulă, comodă, prinzînd gustul luxului. Ei bine, nu vreau cu orice preț să descopăr în traiectoria lui Ruisdael momente de desuetudine sau declin; dimpotrivă, țin să arăt că maestrul, care a trăit pînă în anul 1681, a sărăcit, asemenea lui Rembrandt, că el nu mai răspundea gustului epocii. Pictorul nu fusese o fire robustă, combativă, trecerea vremii conferind operelor sale tîrzii o oboseală resemnată.

Van Ruisdael a fost înțeles și preamărit de Goethe mai degrabă ca *poet* decît ca *pictor*, într-o vreme în care, în general, pictura olandeză era abordată cu prea puțină înțelegere. Lui Goethe i se pare că surprinde în personalitatea pictorului olandez un poet de mare sensibilitate, apropiat de spiritul secolului al XVIII-lea, o natură senzitivă, care, „ostenită de tumult"*, se refugiază în solitudinea naturii, pentru a visa departe de oameni, urmărind nostalgic trecerea norilor. Avem de-a face, fără doar și poate, cu o artă simbolică, deoarece prin intermediul formei și al culorii ni se împărtășește sensibilitatea artistului. Ea oferă uneori simboluri ideatice, insistența frizînd pe alocuri ostentația. Ruine care sugerează declinul și efemerul, copaci doborîți care zac asemenea unor ostași căzuți pe cîmpul de luptă, un cimitir cu pietre de mormînt. Voci la fel de sonore, mai mult retorice decît lirice, răsună și se impun în epoca

* *des Treibens müde*

umanistă, apoi în cea romantică, fundamentînd renumele lui Van Ruisdael. Noi judecăm de pe alte poziţii, fără a diminua prin aceasta faima maestrului. Van Ruisdael este pentru noi un pictor, un observator al naturii şi, ca atare, un poet. Autenticitatea convingătoare a viziunii sale despre natură constituie premisa fără de care el nu ne-ar putea vorbi cîştigîndu-ne şi subjugîndu-ne cu arta sa.

Se presupune, şi pe bună dreptate, că Jacob van Ruisdael a fost elev al unchiului său Salomon, La Haarlem. Salomon van Ruysdael se bucură de reputaţia unui peisagist de mare succes, fiind astfel modelul firesc şi inevitabil al nepotului său. Comparînd operele tînărului cu lucrările maestrului mai vîrstnic, ni se revelează nu numai contradicţia dintre generaţii ci şi caracteristicile personalităţii lui Jacob. Salomon apare candid şi senin în comparaţie cu nepotul său, superior sub aspect intelectual şi avînd o viaţă sufletească mai profundă. Priveliştile pictorului mai vîrstnic par, comparativ, întîmplătoare, fără o structură temeinic gîndită. Arborii, clădirile, compoziţiile sale ar putea sta la fel de bine şi în altă parte. Jacob îşi construieşte tablourile într-o autentică viziune artistică, desigur nu ca un arhitect; el construieşte cu o simetrie lejeră, cu un echilibru labil al maselor. În materie de compoziţie el apelează şi la lumină, care face să strălucească, de pildă pe întinderea întunecată a unui şes, un lan de grîu sau un drum, reliefînd puternic aceste elemente.

Spre deosebire de Van Goyen, Salomon acordase o atenţie susţinută frunzişului; şi mai mult s-a ocupat de acest aspect contemporanul său Cornelis Vroom. Jacob se abandonează, în special în tinereţe, reprezentării hăţişului dens al vegetaţiei, pe care o plasează ca pe o masă grea, reliefată pe fundalul cerului; el nu o lasă să se înalţe lejer şi afînat ca în pictura lui Salomon. Mai preocupat ca oricare din contemporanii săi, Jacob înregistrează cu atenţie proliferarea vegetaţiei, ramificarea şi împletirea trunchiurilor. Cu timpul va trece peste amănunte, de dragul efectului de ansamblu. Lu-

crările sale dobîndesc mai multă ţinută, o structură mai solidă, în timp ce pictorul devine mai indiferent faţă de redarea fidelă a lumii vegetale.

În pofida marii diversităţi a motivelor, asimilate şi dincolo de graniţele ţării, puterea de insinuare a acestei arte subiective este marcant determinată de o atitudine de nostalgică dăruire faţă de măreţia misterioară a naturii. Spinoza fusese contemporan şi compatriot al lui Ruisdael, iar Goethe a găsit acces către pictorul olandez tocmai ca pantheist, ca admirator al filosofului.

Cu toată diversitatea motivelor, atmosfera se modifică relativ puţin în funcţie de anotimp şi de ora zilei. În tablourile lui Ruisdael întîlnim o vară tîrzie, puţin tomnatică, vegetaţia la punctul culminant, dar cu primele semne ale trecerii, rareori o iarnă, niciodată prospeţimea tinerească a primăverii. Să nu uităm că olandezii din secolul al XVII-lea se limitează îndeobşte să reliefeze tranşant contrastul dintre vară şi iarnă, fără să acorde, însă, multă atenţie succesiunii anotimpurilor. Putem urmări trecerea norilor albi, nuanţaţi la modul cel mai fin, ce se profilează pe un cer de un albastru reţinut. Expresia ansamblului variază în funcţie de înnourarea mai mult sau mai puţin pronunţată a cerului. Stafajul apare aproape neînsemnat, în măsura în care nu este adăugat de alţi pictori. Cauza pentru care aceste figuri nu sînt abandonate cu totul ar putea să rezide în gustul şi deprinderile amatorilor de artă. În ce priveşte preferinţele lui Ruisdael, firea acestuia îl mîna departe, în afara incintei oraşului, ahtiat să savureze în linişte neprihănirea, singurătatea naturii netulburate de tumultul oamenilor. El nu dorea ca tonul plin şi înălţător pe care-l percepea să fie întrerupt de viersul banal al vocii omeneşti. În unele capodopere, cum sînt *Castelul Bentheim* din colecţia Beit, *Lacul din pădure*, de la Berlin, ca şi în cele două *Cimitire evreieşti* lipseşte orice figură de stafaj. În viziunea lui Salomon van Ruysdael peisajul este gol şi incomplet fără tumultul oamenilor; în cea a lui Jacob van Ruisdael el este pîngărit de prezenţa oamenilor.

Reținut în ce privește culoarea locală, operînd cu un bogat degradeu al nuanțelor și intensităților cromatice, Ruisdael rămîne fidel viziunii sale definite de o armonie solemnă, o liniște elocventă și o atmosferă elegiacă, trăsături salutate ulterior asemenea unor rude apropiate în epoca dominată de „*Weltschmerz*"*

Pe vremea aceea devenise demn de reținut tot ceea ce era străin, îndepărtat, diferit de cotidian, cum ar fi cascadele sau cetățile cocoțate pe culmi. Everdingen, cu cîțiva ani mai vîrstnic decît Ruisdael, s-a stabilit în 1645 la Haarlem, după ce călătorise prin Scandinavia; el își delecta compatrioții avizi de cunoștințe cu relatări în imagini ale călătoriilor sale. Frans Post, care fusese în Brazilia încă din 1637, satisfăcea o curiozitate foarte concretă povestind despre colonia de peste mări.

Sudul intervine în acest proces atît direct, cît și mediat. Istoricii îi despart cu grijă pe pictorii „naționali" de cei italienizanți și stabilesc, pentru fiecare caz în parte, dacă cutare sau cutare peisagist a fost sau nu în Italia. Jacob van Ruisdael este categorisit în grupul „naționalilor" în timp ce Jan Both și Berchem sînt considerați reprezentanți ai artei italienizante. Autorii acestor clasificări își închipuie, mult prea simplist, că cutare maestru a înfățișat peisajul olandez iar altul pe cel italian. Desigur, realitatea — în ce privește formele de relief, atmosfera, vegetația — apare dincoace de Alpi altfel decît dincolo. În Sud cresc pini, chiparoși, măslini, plante care nu se întîlnesc în Nord. Nu prea se observă însă că Both ar fi sesizat asemenea caracteristici semnificative. Picturile sale respiră un aer idilic sau patetic, sînt frumos colorate, într-o tonalitate caldă, sugerînd un spațiu vast, plin de strălucire. O întindere vesel învălurită, fericită și binecuvîntată, care-și datorează existența mai mult aspirațiilor și pre-

* Pesimism universal, melancolie, „*mal du siècle*", psihoză care a însoțit romantismul din secolul XIX, fiind și o componentă a expresionismului din secolul nostru.

judecăților decît observației directe și care satisfăcea nostalgia nordicilor. Peisajul italian reprezintă în ochii lor acel pămînt neasemuit, cu locuitori deosebiți, cu un pitoresc relief în trepte, oferind o scenă pentru întîmplări bucolice, pentru animale și păstori plini de temperament, un pămînt mai degrabă ideal — în sens foarte larg — și paradisiac, decît italian. Italienii înșiși au avut o contribuție minimă la elaborarea acestui ideal, care și-a găsit cea mai pură decantare în creația lorenului Claude. Pînă la urmă, italienii au ajuns poate să creadă că țara lor se înfățișează chiar așa cum o arată străinii. Nicăieri ochiul nu este atît de irezistibil fascinat de construcții ca la Roma, unde martori împietriți povestesc despre apusa măreție a Urbei. Educați de arhitectură, italienii — și în și mai mare măsură nordicii, care au învățat să vadă tocmai la Roma — percepeau în peisajul natural plăsmuiri — cum ar fi arborii izolați a căror creștere firească n-a fost frînată de nimic — în măsură să se întreacă, prin ținuta lor falnică, cu operele arhitectonice clasice. Compozițiile peisagistice ale lui Claude, cu echilibrul, cu simetria și proporțiile lor bine armonizate sînt „frumoase" în același sens în care sînt frumoase templele antice. Peisajul lui Van Ruisdael nu are un aspect „italian". Pietatea, ca și seriozitatea concepției sale nu-i permit să apuce vreodată calea arbitrarului plin de efect asemenea lui Berchem. Pe căi indirecte, mediate, va resimți, însă, și el voința de formă* a meridionalilor. Dacă pămîntul i se opune cerului asemenea unui corp bine închegat și ferm delimitat, care nu se pierde în zare și nu se contopește cu orizontul, dacă punerea în pagină și structura compozițională creează impresia de ceva trainic și imuabil, în aceasta se simte și o adiere venită dinspre sud. Nevoia de adîncime spațială nu mai este determinantă datorită și faptului că pămîntul este considerat din altă perspectivă, nu neapărat ca scena unei acțiuni sau ca suport al adăpostului

* *Formwillen*

oamenilor. Van Ruisdael începe prin a trata de la mică distanță formele de relief și vegetația, le privește apoi ceva mai de departe, fără a neglija, însă, elaborarea cu precădere a planului de mijloc. Van Ruisdael este primul olandez care prin intermediul peisajului pur dă o expresie atît de categorică vieții sale emoționale, încît percepem glasul personal, inconfundabil al unui om. Ajungem să-l cunoaștem, chiar dacă nu știm mare lucru despre el și fără să ne fi împărtășit altceva în afara peisajului pe care l-a văzut în felul lui.

Cel ce și-a propus să schițeze un tablou al succesiunii istorice este descumpănit din clipa în care întîlnește un geniu autentic. Nu putem face abstracție de operele lui Rubens sau Rembrandt cu caracter peisagistic, realizate mai degrabă din plăcere, cu o anumită notă de amatorism, acestea situîndu-se, oarecum, în afara creației lor specifice. Imaginația celor doi pictori era prea intens solicitată de om, a lui Rubens de trupul acestuia, a lui Rembrandt de sufletul său, pentru ca să fi putut rezerva mai mult timp și multă osteneală peisajului. Desenînd — și gravînd — cu sîrg, Rembrandt a asimilat aspecte locale, conștiincios și chiar cu exactitate topografică. Cu rezultate palpabile s-a putut pune în fața desenelor sale întrebarea: unde s-a oprit oare maestrul pentru a înregistra cutare motiv? (F. Lugt, *Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam**, Amsterdam 1915). În schimb peisajele sale pictate acționează asupra noastră asemenea unor compoziții. El nu numai că n-a pictat în aer liber, dar nu s-a pătruns măcar, ca Rubens, de culoarea și de lumina difuză a spațiului natural, nu le-a încorporat în memoria sa vizuală. Simțul său cromatic nu se putea lipsi de clarobscur; forța și incandescența coloritului său aveau nevoie de o pastă întunecată. Trebuie de altfel amintit, că pentru maeștrii clarobscurului din țările meridionale, și anume pentru Caravaggio și Ribera, peisajul

* Peregrinări cu Rembrandt la Amsterdam și în împrejurimi (în olandeză).

aproape că nu există. Pictura clarobscurului este o artă de atelier. Peisajele pictate de Rubens sînt, în ce privește coloritul, mai naturale decît cele ale olandezului — atît de precis și obiectiv ca desenator. Rubens contemplă viața din natură asemenea lui Pieter Bruegel, care, în altă epocă, observa comportamentul oamenilor și animalelor, condiționat de starea vremii și de temperatură. El privește pămîntul ca un proprietar, ca un vînător, cu o vitalitate optimistă. Rubens: soarele triumfător, dăruind și trezind viață. Rembrandt: asfințitul soarelui, care proiectează, cu ultimele-i forțe, o lumină fulgerătoare în adîncul întunericului misterios.

Perioada dintre 1630 și 1660 a constituit o epocă mare a picturii, o perioadă apogeu pentru arta peisajului. Van Ruisdael și Claude creează aproape simultan cu Rubens și Rembrandt, fiecare în maniera sa personală, din propriile-i resurse. Un lucru le este comun acestor maeștri: lumina, ca mijloc de expresie de care uzează cu multă libertate, conferă datelor formale concrete, cromatica sufletească individuală a creatorului și transfigurează, voalează, vrăjește realitatea înconjurătoare aspră și prozaică. Subiectivitatea descătușată, devenită conștientă de sine, ni se dezvăluie în condiții de lumină excepționale, extreme. Creații izvorîte din profundul sentiment al naturii, propriu unor personalități unice, nimeresc într-o epocă care desconsideră peisajul. Rubens a ajuns să-și contemple patria cu entuziasm abia după ce depășise spiritul barocului, cel puțin caracterul plastic și antropocentric al barocului italian.

Să privim mai departe în jurul nostru. Germania nu vine în considerație, deoarece marele război și efectele ulterioare ale nenorocirii striviseră, din rădăcini, toate mlădițele unei eventuale înfloriri culturale. În ce-i privește pe francezi, sentimentul naturii pare a se fi trezit la ei numai pe pămînt roman. Obiectivitatea lipsită de păreri preconcepute, prin care Velázquez privea totul, s-a afirmat uneori și în „înregistrări" peisagistice. În Italia îl avem pe Annibale Carracci, care prefigurează

arta nobilă și rece a lui Poussin. În rest, nu ne rămîne mare lucru, în afară de romantismul arbitrar, „haiducesc" al lui Salvator Rosa.

Peisagiștii flamanzi — eclipsați de Rubens (unii fiind chiar în serviciul acestuia) — ca Van Uden, Wildens, De Vadder, Huysmans și David Teniers (ultimul apreciat excesiv ca pictor de gen, dar fiind remarcabil mai degrabă ca peisagist), sînt foarte grăbiți; ei creează în ritm rubensian. În picturile sale reci și cam prozaice Jan Sieberechts se remarcă printr-o viziune personală. Nu-i de mirare că el se mută în Anglia, sustrăgîndu-se astfel convenționalismului flamand.

Ca origine, temperament și efect Adriaen Brouwer este un pictor flamand; în timpul șederii la Haarlem el se apropie, însă, de firea și optica olandezilor. Admirăm ascuțimea privirii sale în sesizarea trăsăturilor individuale și fiziognomice — prin comparație cît de rigid „tipică" ne apare pictura lui Teniers, cîtă placiditate mic burgheză întîlnim la Adriaen van Ostade! — performanța peisagistului nu este însă, atît de evidentă. El a creat totuși unele peisaje nocturne și crepusculare de o armonie caldă, mîngîioasă. În timp ce ființa omenească o explorează cu insistență aproape răutăcioasă, Brouwer contemplă peisajul cu un sentiment pătruns de poezie și lirism. În decursul unei vieți scurte, el parcurge, ca pictor, o cale uimitor de lungă, ce se întinde de la Bruegel pînă aproape de Corot. Tot atît de puțin dispus la compromisuri, izolîndu-se și el de contemporani, în rest însă fundamental diferit de Brouwer, Hercules Seghers face parte din categoria de maeștri pe care-i numești geniali, ca să regreți apoi că le-ai acordat acest titlu. Există personalități cu sclipiri de geniu, care totuși, nu au suficient talent ca să cucerească adevăratele culmi. Cu forța verbului său, remarcabilul psiholog și diagnostician care a fost Wilhelm Fränger (*Hercules Seghers*, Eugen-Rentsch-Verlag, 1922) a conturat cît se poate de sugestiv natura acestui maestru, caracterizată de accente morbide, timiditate, mizantropie și excentricitate.

Seghers este un grafician fanatic, care violentează mijloacele de expresie ale limbajului liniar care, cu o autoexigență chinuitoare și mereu nesatisfăcută, caută să capteze natura sălbatică, neumblată, și s-o închidă într-o rețea densă de linii. Pustiul împietrit, mortificat devine simbol al acestui suflet însingurat, bolnav, nefericit. Faima lui Seghers a fost fundamentată de calea proprie pe care a urmat-o, iar fatalitatea destinului său de faptul că această cale pare a fi o fundătură. Chiar și extrema raritate a gravurilor sale trădează faptul că demersul aparent periferic a stîrnit prea puțin interes, întîlnind puțină înțelegere. Firește, faptul că Rembrandt a manifestat interes față de creația acestui precursor constituie un certificat excelent. Peisagiștii profesioniști nu s-au simțit însă atrași de opera lui Seghers și nu i-au urmat calea.

Brouwer a observat cu un firesc nemaiîntîlnit forfota dezlănțuită a păturilor de jos. Această viziune lipsită de prejudecăți a prins rădăcini la Antwerpen, precum și în Olanda. Cu concepția sa despre peisaj Brouwer și-a depășit însă epoca, neputînd înrîuri, în mod palpabil, arta contemporanilor.

Rembrandt, care a format mulți elevi și le-a desăvîrșit măiestria, a găsit, în materie de peisaj, un succesor însemnat în persoana lui Philips Koninck. În panoramele acestuia din urmă, motivul olandez al șesului, structurat liniar prin trăsături orizontale, este potențat cu talent, conferindu-i-se o reală monumentalitate. Jan Lievens, poate mai dotat, însă mai puțin perseverent decît Koninck, a căutat să realizeze o sinteză între cuceririle lui Rembrandt și cele ale flamanzilor, dînd unele peisaje care au putut fi considerate opere ale lui Brouwer.

Poporul olandez, care a opus rezistență spiritului baroc, culturii formale de sorginte latină, s-a dovedit capabil să figureze cu rigoare și obiectivitate natura peisagistică. Barocul a fost caracterizat de un subiectivism excesiv, de o ținută sonoră și patetică și, în fine, de un decorativism grandilocvent. Concepția olandeză despre lume, privită în

mare și cam schematic, este obiectivă, modestă și tolerantă. Cel care trece în revistă activitatea olandeză, atît de extinsă în acest domeniu, rămîne uimit de nivelul înalt al culturii picturale, precum și de capacitatea de absorbție, care a făcut posibilă, într-o țară atît de mică, o producție de asemenea amploare. Maeștrii se specializau, se limitau la cutare sau cutare domeniu al lumii vizibile. Ei cunoșteau temeinic ceea ce înfățișau și se fereau să figureze ceva ce nu le era cunoscut. Bagajul de cunoștințe al lui Saenredam aproape că egala pe cel al unui arhitect, Potter știa despre vitele de pășune cît un țăran, Willem van de Velde avea priceperea teoretică a unui constructor de corăbii. Cunoașterea obiectului, fundamentată pe o observație temeinică și pertinentă, îi absolva pe pictori de necesitatea de a porni de la o experiență vizuală unică și făcută *ad hoc*, atunci cînd concepeau și executau un tablou. Maniera lor de lucru, care presupunea și perfecționa o memorie vizuală demnă de încredere, conferea creației lor un echilibru stilistic de nezdruncinat. Astfel putea un Aert van der Neer să picteze în voie, de dimineața pînă seara, „peisaje sub clar de lună", netulburat de schimbarea vremii și a eclerajului. Datorită condițiilor în care se dobîndește, experiența vizuală nemijlocită și disparată, făcută ad hoc este iritantă și tulburătoare, solicitînd pictorului un demers alert, agitat. Dimpotrivă, cunoașterea temeinică a obiectului și memoria vizuală permit și unor talente mai modeste să atingă, cu o destoinicie placidă, nivelul ce le este accesibil potrivit înzestrării lor și să se mențină la acel nivel. Peisajul prezintă similitudini cu natura statică prin faptul că „obiectul" se comportă liniștit, dînd posibilitatea unei contemplări prelungite în timp. Structurii sufletești olandeze i se potrivește observația calmă, îndelungată, contemplarea dezbărată de orice notă de misticism. Unul din cei mai mari maeștri olandezi, Vermeer — care, după cîte știm, n-a pictat nici o natură statică propriu-zisă — este totuși, potrivit viziunii sale, un pictor de naturi statice și a realizat, pornind de la această viziune,

opere neasemuite. Artistul care-i este cel mai apropiat, Willem Kalf, a fost un autentic pictor de naturi statice, primul în acest domeniu.

Aelbert Cuyp n-a ajuns să fie prețuit atît de timpuriu ca Ruisdael; iată de ce el n-a prea avut acces în galeriile princiare care, mai tîrziu, au stat la baza colecțiilor publice europene. Datorită acestei lacune creația lui Cuyp a fost în mare măsură neglijată de istoriografia de artă. În secolul al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea englezii au reușit să pună mîna pe aproape tot ce era mai bun în opera sa. Deosebit de slab este reprezentat Cuyp în patria sa. Olandezii au depus în ultimele decenii eforturi lăudabile pentru păstrarea și îmbogățirea patrimoniului lor artistic; cînd au fost dezmembrate colecțiile Steengracht și Six, ei au achiziționat pentru muzeele lor capodopere de Vermeer, Jan Steen, Metsu, Terborch, cu toate că acești pictori fuseseră și pînă atunci bine reprezentați în colecțiile publice. Cînd a fost însă scoasă la licitație, din colecția Holford de la Londra, capodopera lui Cuyp, *Panorama orașului Dordrecht*, acest prilej n-a fost, din păcate, folosit pentru a lichida o lacună considerabilă.

Cuyp este multilateral dar comod, o fire mai mult senzitivă decît reflexivă, și de o producție foarte inegală ca valoare. El a realizat, fără o intensă participare, portrete și scene de gen cu un aer oarecum impasibil. Totuși, unele marine și peisaje, pe care le-a pictat la apogeul maturității sale, ies puternic în evidență prin libertatea execuției și amploarea viziunii asupra naturii. Ceața străpunsă de razele soarelui, suculența, incandescenta și strălucirea smălțuită a cromaticii sale blonde, pensulația alertă și precisă — constituie arsenalul prin care își înfrînge toți rivalii. Comparat cu el, Jan Both pare teatral, Van Ruisdael limitat, cu o cromatică ternă, tulbure. Înrîurirea exercitată de arta lui Cuyp se remarcă mai degrabă în Anglia decît în Olanda. Wilson* îi este evident tributar, atunci cînd nu pornește de la Claude.**.

* Richard Wilson (1713—1782).
** Claude Gellée, zis Lorrain (1600—1682)

Meindert Hobbema care, după cum o atestă şi documentele, a studiat un timp la Amsterdam cu Van Ruisdael, este considerat a fi continuatorul acestuia. Legătura este destul de lesne detectabilă în unele picturi. Prin ansamblul operei sale Hobbema se deosebeşte însă — ca temperament şi viaţă afectivă — de Van Ruisdael. Mai puţin pretenţios sub aspect spiritual, considerabil mai unilateral în alegerea motivelor, el oferă mai degrabă fragmente întîmplătoare decît compoziţii artistic echilibrate. Hobbema ne încîntă privirea cu o cîmpie îmbietoare, cu mori încadrate de o vegetaţie bogată. Cromatica sa este mai vie, mai luminoasă decît cea a lui Ruisdael. El s-a priceput să cîştige aprecierea amatorilor de artă, a colecţionarilor — îndeosebi a celor britanici — printr-o vădită disponibilitate pentru bucuria simţurilor, prin plenitudinea saturată, luxuriantă a naturii estivale. Picturile sale au fost mai bine cotate pe piaţa artei decît cele ale lui Van Ruisdael, şi asta nu numai pentru că apăreau mai rar. În ce priveşte încărcătura emoţională, puterea de insinuare, el rămîne în urma lui Van Ruisdael. Pe Hobbema nu-l va numi nimeni un poet. Într-un caz singular, cu *Aleea de la Middelharnis* (tablou păstrat la National Gallery din Londra) se întrece pe sine, şi tocmai despre această operă declarase Riegel* (*Abhandlungen und Forschungen zur niederländischen Kunstgeschichte*, Berlin 1882) — care în rest se manifestă favorabil la adresa lui Hobbema — că ar constitui o gravă rătăcire. O judecată eronată ca aceasta poate deveni de notorietate publică uneori, după ce un mare talent a ajuns să-şi demonstreze odată genialitatea.

De aceeaşi vîrstă, chiar dacă a murit mult mai devreme, Adriaen van de Velde reprezintă recolta tîrzie a peisagisticii olandeze, cu un simţ pronunţat pentru tot ce este îngrijit, cultivat şi finisat. Natura nu-i stîrneşte pictorului nici evlavia nici

* Hermann Riegel (1834—1900) istoric de artă german, profesor la Technische Hochschule şi director al Muzeului din Braunschweig.

nostalgia, dimpotrivă ea a devenit apropiată şi favorabilă oamenilor, lăcaş pentru o viaţă confortabilă şi fericită. Maestrul contemplă totul într-o stare de spirit calmă, echilibrată, manifestînd o receptivitate fără rezerve faţă de lumea plantelor şi vieţuitoarelor, o înţelegere asociată cu o execuţie curată, corectă şi chiar elegantă. Nu trebuie decît să examinăm porţiunile de zidărie din picturile lui Jan van der Heyden, un maestru care-i este apropiat atît spiritual, cît şi în timp, pentru a recunoaşte drept o caracteristică a perioadei tîrzii a secolului al XVII-lea înclinarea către o vedere de aproape (*Nahsicht*), ce fixează totul cu o mare acuitate. În peisajele urbane ale acestuia din urmă se pot număra pînă şi cărămizile.

PEISAJUL ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA ŞI AL XIX-LEA. În secolul al XVII-lea pictura peisagistică pare a-şi fi epuizat toate posibilităţile. Secolul al XVIII-lea este dominat de gustul Curţii Franţei, adică de gustul pentru tot ce este ordonat, „civilizat", cu caracter de parc cultivat. Peisajul este privit mai puţin ca scop în sine, ci mai degrabă ca decor al unor serbări galante şi piese pastorale erotice, decor pus în slujba societăţii şi adaptat preferinţelor acesteia. Natura îi este subordonată fiinţei umane. Prin tablourile lui Panini, Antonio Canale şi Guardi, Italia acestei epoci cunoaşte o reală înflorire a picturii, zise „de arhitectură" (*Architekturmalerei*).

Din partea Ţărilor de Jos nu *mai* este nimic de aşteptat, din partea Germaniei *încă* prea puţin. Roma a fost locul unde francezii din secolul al XVIII-lea, Hubert Robert şi Fragonard, ca şi Poussin şi Claude în secolul al XVII-lea, au început să manifeste interes pentru peisaj, şi tot Oraşul Etern, cît şi epoca respectivă au făcut ca atenţia lor să fie captată mai mult de construcţii decît de natura propriu-zisă.

Geneza dragostei pentru natură, şi creşterea ei de-a lungul secolelor, se poate urmări pe de o parte în poezie, pe de alta în arta plastică. (Vezi:

Alfred Biese*, *Entwicklung des Naturgefühls*). Istoricul s-ar putea aştepta ca expresiile *verbale* ale acestui proces să coincidă — în timp şi spaţiu — cu manifestările lui prin *imagini***. Ei bine, monumentele de pictură şi desen par a demonstra că ţările germanice din nord au contemplat natura peisagistică cu o mai profundă participare decît grecii, romanii, orientalii şi popoarele de origine latină. Astfel s-a putut avansa şi ideea existenţei — la aceste popoare — a unei inferiorităţi corespunzătoare în arta cuvîntului. Gervinus,*** — care ca istoric literar de cultură enciclopedică dobîndise un înalt prestigiu în secolul al XIX-lea — observa sentenţios, fără nici o rezervă: „antichitatea, în ansamblu, nu cunoştea vreo emoţie în faţa naturii".

Afirmaţia este respinsă categoric de Alfred Biese; el califică părerile predecesorului său „un talmeş-balmeş pestriţ de frazeologie şi erori", citează lirica şi epica hinduşilor, persanilor, îi citează pe Homer, Dante, Petrarca, reţine în schimb faptul că „naivul, firescul sentiment al naturii, propriu germanilor" nu este sesizabil în Cîntecul Nibelungilor. În perioada 1490—1520 sentimentul german al naturii devine — în mod surprinzător, dar fără urmări — deosebit de productiv în pictură şi desen. Cu greu s-ar putea însă constata un elan corespunzător în literatura sud-germană. Înflorirea peisagisticii din secolul al XVII-lea nu are nici ea corespondenţe notabile în poezia vremii. În schimb în secolul al XVIII-lea, epocă în care peisagistica se află în plin declin, literatura începe să

* Alfred Biese (1856—1930) estetician şi istoric al literaturii germane (*Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, 2 vol. 1882—1884; *Die Entwicklung des Naturgefühls in Mittelalter und Neuzeit*, 1888; *Deutsche Literaturgeschichte*, 3 vol. 1907—1910 ş.a.).

** Adică, prin opere de artă plastică, vizuală

*** Georg Gottfried Gervinus (1805—1871), istoric, deschizător de drumuri ca istoric al literaturii germane (*Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*, 5 vol. 1835—1842; *Geschichte der deutschen Dichtung*, 1853 şi urm.; *Geschichte des 19 Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen*, 8 vol., 1855—1866 ş.a.)

fie pătrunsă de un entuziasm exaltat pentru viaţa în natură (Albrecht von Haller, n. 1708; Jean Jacques Rousseau, n. 1712; Salomon Gessner, n. 1730). Pictura engleză şi germană s-au consolidat relativ tîrziu — pe vremea lui Byron şi Shelley şi a romantismului german (Eichendorff) în măsură suficientă pentru a putea urma poezia, care a răsunat în ipostaza ei cea mai bogată şi profundă prin intermediul liricii lui Goethe. În timp ce dragostea de natură a anticilor şi a popoarelor latine, elocvente şi stăpîne pe arta verbului, s-a făcut auzită mai devreme decît cea a popoarelor germanice, dragostea de natură a germanilor s-a manifestat episodic în forme vizibile, spre a renaşte în sfîrşit, după ce literaturii lor i s-a dezlegat limba, şi în domeniul imagisticii.

În secolul al XVIII-lea Anglia ia locul Olandei în stăpînirea mărilor, în prosperitatea economică şi, în sfîrşit, şi în pictură. Arta Angliei este mai degrabă aristocratică decît burgheză, fiind totodată eclectică, tributară atît exemplului maeştrilor din Ţările de Jos care lucraseră cu succes pe pămînt britanic, ca Anton van Dyck şi Jan Siberechts, cît şi numeroaselor şi excelentelor mostre de pictură olandeză pe care bogăţia şi pasiunea noilor colecţionari le atrăseseră peste Canalul Mînecii. La început a înflorit, în condiţiile economice favorabile din Anglia, portretistica, apoi peisajul, niciodată însă, natura statică. Dintre peisagişti, primul este Richard Wilson. El priveşte natura Angliei cu ochii lui Claude şi Cuyp. Între portretiştii englezi, Gainsborough este singurul care a fost preocupat şi de peisaj. Portretele britanice impun prin ţinuta nobilă, prin graţia şi linia elegantă a unei societăţi exclusiviste; dincolo de aceasta, valoarea lor rezidă într-o manieră de expunere liberă, cu reale virtuţi picturale în alegerea cromaticii, într-o pensulaţie alertă, degajată, adaptată formatului mare. Aceste aprecieri i se cuvin, îndeosebi, picturii lui Gainsborough. Dealtfel, trebuie acceptată posibilitatea unei condiţionări reciproce între ţinuta unei societăţi şi portretistica acesteia. Dacă

nobilimea engleză şi-a însuşit ceva din eleganţa

suplă a arstocrației genoveze, apoi se poate presupune că la acest proces a contribuit și arta lui Van Dyck. Englezii sînt, în comparație cu francezii, diletanți — în sensul pozitiv al termenului. Reynolds însuși este un diletant sau amator, fiind ferit tocmai prin această împrejurare de urmările cele mai nefaste ale eclectismului și ale didactismului academist. Cunoscător al manierei vechilor maeștri, el opta totuși, adeseori, pentru soluții hazardate; deși erudit colecționar al desenelor de maeștri, propriile-i desene sînt surprinzător de slabe. Indiscutabil, pictorul Reynolds nu făcea parte dintre cei mai iscusiți elevi ai Academiei sale.

Nobilimea engleză trăia mai ales în reședințele de la țară. Mișcarea în aer liber, într-o climă moderată, vînatul, călăritul favorizau o naturalețe sănătoasă, o costumație mai puțin rigidă, toate acestea combătînd lipsa de vigoare, moliciunea efeminată. Francezii își făceau portretele în salon, englezii în grădină, și anume într-una aproape naturală, nu aranjată riguros, „arhitectonic". Stimulat și de preferințele protectorilor săi, Gainsborough și-a putut satisface dragostea pentru peisaj chiar și în genul portretistic. Schițele sale sînt așternute cu ușurință, ferite de obiectivitatea cam tehnică a olandezilor, mai degrabă în spiritul flamanzilor din secolul al XVII-lea. Dar un anumit decorativism de suprafață, apelînd la accesorii ca de culise, nu a fost depășit de nici un peisaj din secolul al XVIII-lea, nici măcar de Gainsborough.

În secolul al XIX-lea peisajul a început din nou să fie privit cu seriozitate, de dragul propriilor virtuți, ceea ce marca o distanțare de viziunea îngîmfată, antropocentrică a secolului al XVIII-lea.

Dacă aspirația către o „artă pentru artă" este satisfăcută în gradul cel mai înalt de pictorul de peisaje, apoi, la drept vorbind, ea nu poate fi satisfăcută nici măcar de acesta. Sentimentul cu care pictorul contempla pămîntul, apa și cerul, transmițîndu-l privitorului, era determinat de poziția lăuntrică a artistului față de „puterea supranaturală", această relație fiind așadar — cel puțin în

parte — de natură extra-artistică. Raportul este cu atît mai strîns, cu cît este mai copleșit artistul de sentimentul naturii. În istoria credințelor religioase — istorie care, pare-se, n-a fost încă scrisă* — imaginația credincioșilor este dominată la început de divinități antropomorfe și care sînt înfățișate ca zei, respectiv idoli. Conceptul de divinitate s-a spiritualizat, apoi, tot mai mult. Porunca: să nu-ți faci ție chip cioplit, s-a impus cu o încărcătură ostilă imaginii. Cu timpul, după ce s-a spulberat speranța în posibilitatea înfățișării nemijlocite a „Creatorului", acesta ajunse să fie venerat în rezultatul „creațiunii". Pornind de la acest rezultat (vizibil, *N.tr.*), s-a conchis asupra existenței unei „ființe supreme", universul vizibil, dar de necuprins, de nepătruns devenind simbol al acelei „puteri universale". În secolele XVI și XVII unii gînditori au propovăduit pantheismul filosofic; pantheismul sentimental s-a ivit ca o reacție împotriva credinței oficiale, bisericești și a rațiunii lipsite de sensibilitate a iluminiștilor. Goethe, care-l admira pe Spinoza, iar pe Van Ruisdael, peisagistul, îl preamărea ca pe un poet, îl pune pe Faust să rostească următoarea profesiune de credință:

„Căci cine se va încumeta
Un nume ca să-i dea,
. . . .
Atotcuprinzătorul, marele inel,
Atoatepăstrătorul
Nu ne cuprinde el pe toți,
Pe tine și pe mine-n sine?

* Acest eseu al lui Max J. Friedländer a fost tipărit pentru prima oară în 1947, cînd nu apăruseră, încă, lucrările fundamentale ale lui Mircea Eliade, consacrate istoriei comparate a religiilor: *The Sacred and the Profane*, New York 1959; *Traité d'histoire des religions*, Paris,, 1949 și 1968; *Images and Symbols*, New York, 1961, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, 1976—1983 ș.a.

Nu se boltește cerul colo sus,
Nu ni se-ntinde un tărîm
Spre răsărit și spre apus?"*

Setei de imagini, de coloratură religioasă, nu-i rămîne altceva la îndemînă decît lumea ca rezultat al „creațiunii" și, în cadrul acesteia, *peisajul*, simbolizînd ceea ce este nesfîrșit și de necuprins. În secolul al XIX-lea, adevăratul pictor de teme religioase este Millet, care înfățișează țărani pe cîmp, și nu Munkácsy**, care în tablouri ambițioase, teatrale, pictează Patimile lui Cristos.

Stînd în fața bisericii Sf. Petru din Roma, admir această expresie măreață a creativității umane; s-ar putea, chiar, să-mi manifest și unele rezerve, socotind că o problemă sau alta putea fi soluționată și altfel. Tot ce a zămislit inteligența umană, tot ce a făurit munca omenească îmi este apropiat și accesibil prin cunoașterea căilor de realizare, putînd fi, astfel, supus judecății mele. Privind, însă, un copac, o floare, un fir de iarbă — intuiesc că stau în fața unui miracol. Tot ce este natural, de o sorginte misterioasă, tot ce s-a născut și n-a fost *făcut* pentru satisfacerea unei finalități evidente, constituie, pentru adepții spiritualismului, o mărturie a puterii creatoare divine, devenind obiect de venerație. Mi se va obiecta, poate, cu trufie, că uriașele progrese ale științelor naturii au elucidat, în bună parte, geneza fenomenelor din natură. Lucrurile par a fi însă mai complicate decît se crezuse în secolul al XIX-lea: oameni de știință ambițioși și optimiști puteau pretinde, în trecut, că perfecționarea metodelor de cercetare, îmbunătățirea instrumentelor va duce la un moment dat la descifrarea *tuturor* secretelor. Astăzi însă, după ce metodele de investigații și instrumentele au fost perfecționate într-un grad nebănuit vreodată, cercetătorii bogați în rezultate

* Goethe: *Faust*, traducere de Lucian Blaga; BPT — Editura pentru literatură, București, 1962, vol. I, p. 180.
** Munkácsy Mihály (1844—1900) cel mai important pictor maghiar din secolul trecut.

devin circumspecți, modești, chiar smeriți, recunoscîndu-și limitele. În timp ce credinciosului Biblia îi „explică" crearea lumii vizibile, necredinciosul stă în fața unei enigme, capabilă să-i stimuleze imaginația în mai mare măsură decît acea explicație tradițională. Dacă știința a devenit destul de înțeleaptă pentru a manifesta reținere în fața unor întrebări extreme, ea a înregistrat oricum, pe calea unei observații temeinice, desăvîrșirea și perfecta adecvare funcțională acolo unde înainte erau sesizate doar hazardul și arbitrarul, uimirea mărginită transformîndu-se, astfel, în admirație vie.

Modul de reprezentare a peisajului în secolul XIX, oricît de variat să se fi dezvoltat el în Anglia, Germania și Franța, pornește de la concepția pantheistă despre lume; chiar dacă nu de la teoria filosofică respectivă, oricum de la un curent de simțire evoluînd în sensul acelei teorii.

Cînd am deschis ochii asupra lumii — vorbesc de cei din generația mea — tocmai răsărea „soarele Manet", avînd ca efect scufundarea în întuneric a multor lucruri. Acest eveniment ne-a dăruit etalonul pe care l-am aplicat tuturor manifestărilor artistice din secolul al XIX-lea; tot ce fusese înainte era evaluat în mod „istoricist". Am fost nevoiți să recunoaștem, însă, încetul cu încetul, că dobîndirea îmbucurătoare a unui criteriu ferm era plătită cu o pierdere considerabilă, acel criteriu lipsindu-ne de capacitatea de a aprecia arta germană la justa ei valoare. Pentru ochii pe care i-a deschis Manet, Caspar David Friedrich nu este un pictor mediocru, ci, pur și simplu, nu este pictor. Noi simțim, însă, că maestrul german nu poate fi desființat și lichidat printr-un simplu verdict, că există valori la care am renunțat de bunăvoie, de parcă ne-ar fi luat cineva vederea.

După Revoluția Franceză, cu zguduirile sale politice, economice, sociale și ideologice, secolul al XIX-lea s-a situat la început pe poziții categoric antagonice cu secolul al XVIII-lea, inclusiv în ce privește creația artistică. Categorică era ruptura cu trecutul mai ales în Franța, mai puțin ascuțită în Anglia. În Germania nu prea existase o tra-

diție majoră căreia să fi trebuit să i se întoarcă spatele. Veteran al peisagisticii germane era considerat Anton Joseph Koch, născut în Tirol la 1768*. El cultiva peisajul ideal la Roma și-l traducea pe Poussin într-un limbaj colțuros, energic. Între Poussin și Koch se mai situează Anton Faistenberger, născut la Salzburg încă în secolul al XVII-lea. Faptul că în primele decenii ale secolului trecut Roma devenise centrul artei germane, — în măsura în care se putea vorbi, în general, de un centru artistic german — constituie o anomalie, și a cugeta asupra cauzelor și consecințelor ei este o întreprindere plină de învățăminte. Cauza, în afară de nostalgia, tipic germană, a Sudului, rezidă în lipsa unei societăți suficient de receptive în patria descentralizată, lipsă și mai accentuată de slăbirea legăturilor sufletești dintre pictorii stabiliți la Roma și Germania.

Turner, Constable și Caspar David Friedrich sînt tovarăși de generație, care-și încep creația consacrată peisajului la cumpăna veacului. Englezii o fac cu siguranța de sine care s-a manifestat din plin după înfrîngerea lui Napoleon, iar germanul stingher, izolat la o graniță a Reich-ului — asemenea lui Koch, în Tirol, la altă graniță —, departe de un centru artistic stimulator și receptiv.

Ruskin, care și-a instruit autoritar compatrioții timp de decenii, s-a mîndrit cu faptul de a fi descoperit cinci pictori și anume pe Botticelli, Carpaccio, Luini, Tintoretto și . . . Turner. O selecție ciudată, care este departe de a trăda un criteriu de apreciere ferm la acest entuziast locvace. Turner a lăsat națiunii, prin testament, unul din tablourile sale, cu condiția ca acesta să fie expus printre capodoperele lui Claude Lorrain. El vroia astfel să demonstreze posterității cu cît zel s-a străduit să-și urmeze modelul francez și că performanța sa poate sta alături de ilustrul înaintaș, — dacă n-a nutrit cumva speranța temerară de a ieși triumfător din confruntarea cu Claude. În operele sale tîrzii, eclecticul virtuoz a reușit să-și depășească

* Mort la Roma, în 1839

modelul printr-o manieră de execuție îndrăzneață. Faptul că simțim în lucrările sale ceva arbitrar, căutat, asemenea unor focuri de artificii, nu ne împiedică să recunoaștem că a fost un *pictor* în sensul propriu al cuvîntului, ca și Constable, care, mai sănătos decît el, s-a salvat din eclectism întorcîndu-se spre natură. Dealtfel, John Crome, cu cîțiva ani mai în vîrstă decît Constable, începuse și el prin a surprinde peisajul natural englezesc în imagini simple, văzute „în mare". Pictori în această accepțiune a termenului nu existau pe la 1810 nici în Franța, nici în Germania. Acesta-i și motivul pentru care Constable a înrîurit peisagistica franceză, asemenea unui adevărat pionier, în timp ce opera lui Turner a rămas mai mult un tezaur național păstrat cu sfințenie. Virtuozitatea lui Constable se manifestă îndeosebi în măsura în care dragostea sa pentru natura autohtonă, redată cu acuratețe, cedează în fața plăcerii pure de a picta. Se simte satisfacția sa pentru capacitatea ce o are de a se manifesta într-o manieră de execuție deschisă, liberă. Nostimul reproș englezesc *„too much painted"** este valabil pentru picturile sale renumite de mai tîrziu, în nici un caz pentru studiile sale de culoare, în fața cărora nimeni nu se gîndește la maniera în care au fost realizate.

Pictorii germani din primele decenii ale secolului al XIX-lea, mai degrabă desenatori decît pictori, consideră natura cu o castă reculegere. Ei toți sînt, dacă nu cununați, apoi cel puțin încuscriți cu poezia romantică. Fiecare creează pentru sine sau pentru un cerc restrîns de amatori-protectori, nu pentru un public mai larg. Pictînd cu o precizie timidă și o penibilă conștiinciozitate, ei reușesc adeseori să se apropie de natură la fel de mult ca și Constable cu siguranța sa plină de aplomb. În acest cerc de artiști, Caspar David Friedrich este un poet cu o înzestrare originală și autentică; ochii săi — asemenea unei baghete magice — conferă tuturor lucrurilor un caracter de basm. Te face să crezi că zărești orașe înghițite

* „Prea (mult) pictat"; prea elaborat

de ape, păduri bîntuite de stafii. Viziunile sale sînt realizate cu o scriitură pedantă, timidă, neformată, oferind un amalgam de irealitate și de claritate ascuțită, propriu stării de vis. Originalitatea acestui maestru, apreciat în ultima vreme ca un exponent al spiritului artistic german, este probată și de maniera sa de a picta ce pare a se adapta întocmai conținutului imaginativ (*Phantasiegehalt*) al compozițiilor sale. Despre o lume fermecată nu se cuvine să vorbești cu voce mai ridicată și mai îndrăzneț. Firește, Friedrich, — acest predicator și patriot german — se apropie în mod periculos de domeniul literaturii, încălcînd uneori porunca: *Bilde Künstler, rede nicht...** Dealtfel, de acest pericol erau frecvent amenințați pictorii germani din secolul al XIX-lea.

Mulți pictori germani, ca Wasmann, Runge, Fohr, Rohden, Olivier au fost excentrici, mizantropi, de o modestie în ținută care ascundea nu rareori o mare trufie intelectuală. Dați un timp uitării, ei au fost redescoperiți în pragul vremurilor noastre, ajungînd uneori să fie lăudați mai mult decît se cuvine. O excepție a constituit-o vienezul Waldmüller care, familiarizat cu legile nescrise ale vieții mondene și înarmat cu o reală măiestrie, a fost pîndit de alt pericol decît tovarășii săi de generație, el mergînd prea mult în întîmpinarea gustului sentimental al societății burgheze.

Dragostea de natură a francezilor s-a manifestat relativ tîrziu în pictură. Corot este cu vreo 20 de ani mai tînăr decît Constable și Turner. Diaz s-a născut în 1808, Dupré în 1811, Millet în 1814, Daubigny în 1817, Courbet în 1819.

Entuziasmul lui Jean-Jacques Rousseau pentru natura peisagistică nu a înrîurit sensibil artele plastice din vremea sa. Asemenea unui preot care predică unor necredincioși, el a preamărit fără măsură și fără limite natura sălbatică, cuprins de dușmănie față de o civilizație moleșită, domesticită.

* Artistule, plăsmuiește, nu vorbi...

Laprade* (preiau acest citat din cartea lui Biese, op. cit. pag. 331) a scris o carte intitulată „*Le sentiment de la nature*", în care crede a putea constata, în ce-i privește pe compatrioții săi, absența sentimentului naturii; el afirmă, motivînd această lipsă: *Le génie de la France est le génie de l'action... l'âme humaine est le but de la poésie.*** Maxima este justă, în măsura în care teze de asemenea grad de generalitate ar putea fi juste. Ea pare a fi aplicabilă perioadei din jurul anului 1810, în care imaginația franceză se înflăcăra pentru „idealuri" ca dominarea lumii și măreția antică. O direcție constantă a „voinței de artă" (*Kunstwollen*) a poporului francez nu poate fi decelată nicidecum. În timpul Evului Mediu geniul francez se afirmă în arhitectură și în sculptura monumentală, mai tîrziu în construcții și desen, avînd un simț pronunțat pentru tot ceea ce-i clar ordonat și strict delimitat, în sfîrșit, în perioada așa-numitului romantism, se face simțită în mod neașteptat dragostea pentru natură, care se slujește, cu o măiestrie suverană, de mijloace de expresie picturale. Admirația pentru Corot a supraviețuit tuturor oscilațiilor judecății de valoare, tuturor modificărilor în criteriile de apreciere și tuturor schimbărilor de programe. Amatori de artă ale căror păreri asupra producției secolului al XIX-lea sînt extrem de divergente, se întîlnesc în afecțiunea lor pentru arta neproblematică — izvor de bucurie curată — a acestui maestru. Este cît se poate de dificil să dezghioci cu mijloacele cuvîntului esența artei sale, căci caracterizarea este nevoită să se limiteze mai ales la elementul volițional, la cele preconizate și năzuite de artist, or creația lui Corot este cu desăvîrșire lipsită de tendință. De obicei, istoricul de artă se străduiește să stabilească un țel major și constată apoi în ce

* Victor Richard de Laprade (1812—1883), poet romantic francez, cu un gust delicat pentru natură și înclinații filosofice.

** Vocația Franței este vocația acțiunii... țelul poeziei îl constituie sufletul omenesc (în franceză în orig.)

măsură cutare sau cutare maestru s-a apropiat de țelul său. Însă țelul o dată atins nu mai constituie un scop de urmărit. În ce-l privește pe Corot, în cazul lui există o totală concordanță între voință și putință*; prin maniera sa de a picta artistul nu-și afișează măiestria cu ostentație — așa cum o făcuse de exemplu Constable sau chiar Turner. Numai în operele sale tîrzii este sesizabilă o anumită tentă de manierism.

Peisagiștii francezi care s-au bucurat de succes către mijlocul secolului trecut, maeștrii Școlii de la Barbizon, nu au, în ce privește concepția și maniera de a picta, alt punct de vedere decît Constable. Ei își plasează șevaletul nu în grădini, ca predecesorii lor, dar nici în izolarea sau sălbăticia montană preconizată de Jean-Jacques Rousseau, ci într-o pădure din apropierea Parisului. Cultul formei — specific francez — conferă o notă cumpănită, de autostăpînire, compozițiilor grupului și lirismului căruia îi dau expresie. Cromatica lor este cea a vechilor maeștri. Sînt anii în care francezii încep să-l înțeleagă pe Rembrandt. Cartea lui Koloff despre Rembrandt** apăruse în 1854. Delacroix a îndrăznit să prezică încă de pe atunci (în 1851), că, în curînd, Rembrandt va fi mult mai prețuit decît Rafael. Millet, care ca personalitate își depășește contemporanii prin seriozitatea concepției sale, privește pămîntul ca loc de existență al țăranilor. Solemnitatea biblică, ce impregnează întreaga sa creație, te face să te gîndești la primul cuplu de oameni care, izgoniți din Paradis, lucrează pămîntul cu sudoarea frunții. În secolul al XIX-lea Millet este primul pictor care, prin

---

* În acest pasaj M. J. F. face apel — evident — la terminologia lui Alois Riegl, într-o formă prescurtată: *voința (Kunstwollen* = voința de artă sau v. artistică) și *putința (Kunstmögen* = putința sau capacitatea artistică).

** Cartea lui Eduard Koloff (Ed. Collow) — „*Rembrandt nach neuen Aktenstücken und Gesichtpunkten geschildert*“ (R. prezentat conform unor documente și puncte de vedere noi) — marchează un moment crucial în redescoperirea lui Rembrandt.

creația sa, dă glas compasiunii față de cei săraci și obidiți. El și-a împlinit misiunea mai ales prin aceasta, lăsînd generației următoare — a lui Van Gogh, Josef Israels și Max Liebermann — o moștenire ce obligă sub aspect etic. În ochii noștri Millet — ca și Corot, dealtfel — reprezintă mai mult decît Courbet, chiar dacă în ateliere, îndeosebi în cele ale pictorilor germani, acesta din urmă fusese admirat ca un deschizător de drumuri. Adevărata personalitate supraviețuiește modificării manierei de a picta; veridicitatea (*die Naturwahrheit*) prin care Courbet epatase lumea, s-a dovedit, însă, a fi efemeră.

Calificînd o pictură drept veridică în raport cu natura (*naturwahr*) am comparat impresia pe care mi-a lăsat-o cu cea pe care o exercită natura asupra mea. E o oarecare înfumurare în această judecată — nu există, desigur, nici o judecată lipsită cu totul de înfumurare —, atunci cînd apreciez ca merit al pictorului faptul de a fi văzut natura așa cum o văd eu. Însă, la rîndul ei, impresia pe care o exercită natura asupra mea depinde în mare măsură de artă, și anume cu precădere de arta timpului meu. Orice nouă formă de artă care întrunește adeziunea noastră devine un rival periculos al tuturor formelor de artă care ne cîștigaseră înainte. Dacă pictura lui Courbet — care în jurul anului 1870 li se părea pictorilor și amatorilor de artă ca fiind de o frapantă naturalețe — mi se pare azi mai puțin veridică în raport cu natura, aceasta se întîmplă pentru că eu judec acum ca discipol al lui Manet. La rîndul lor, nepoții noștri vor judeca și cîntări iarăși altfel. Nu avem, însă, altă alegere decît a persevera pe poziție, chiar după ce ne-am dat seama că stăm nu pe un teren ferm ci pe o banchiză în derivă.

Relativitatea judecății privind caracterul veridic al operei de artă, ca și natura, condiționată de epocă, a acestei judecăți, devin fatale gloriei postume a pictorului, în special în cazul acelor artiști care, ca „realiști“, au stîrnit întîi indignare, apoi o adeziune entuziastă. Istoricul e dator să ia atitudine în favoarea lui Courbet amintind cu

cîtă bărbăţie a înfruntat acest pictor convenţiile timpului său — cu atît mai mult cu cît iubitorului de artă i se înfăţişează astăzi o cromatică greoaie, verde-negricioasă şi monotonă, o factură energică, lipsită de fineţe, asociate cu un gust prea puţin selectiv.

Dacă mulţi pictori au fost salutaţi de contemporanii lor ca descoperitori ai adevărului, nu putem trece cu vederea faptul că unei priviri retrospective din zilele noastre ei par remarcabili şi însemnaţi datorită cu totul altor merite. În trecut, Giotto fusese considerat şi el un „realist". Năzuind către veridic, el a revelat posterităţii cu totul altceva, şi anume relaţia sa spirituală cu obiectul, într-o formă pe care noi o numim nu „adevărată" ci „frumoasă". Oricît de efemeră ar fi judecata asupra veridicităţii, nu renunţăm încă la căutarea unui criteriu general valabil. Ştim doar că a fost inventată fotografia. Natura, pe care pictorul s-a tot străduit s-o imite, cu un succes îndoielnic, poate fi astfel reprodusă în mod nemijlocit, fără a fi necesar să treacă pe o cale ocolită, prin ochiul, cugetul şi sensibilitatea unui artist. Însemnătatea fotografiei în istoria vizualităţii şi a creaţiei artistice n-a fost încă evaluată în întreaga ei amploare. Comparînd o pictură, pe de o parte cu imaginea fotografică a subiectului respectiv, pe de altă parte cu cea existentă în imaginaţia noastră modelată de experienta artistică, ajungem la judecăţi foarte diferite între ele. Nevoia noastră de „veridic" (în raport cu natura) nu este nicidecum satisfăcută de mărturia aparatului fotografic.

Admiţînd că fotografia şi-a exercitat influenţa — într-o măsura mai mare decît se recunoaşte îndeobşte — asupra modului nostru de a vedea, am putea examina unele urmări ale acestei tehnici în creaţia artistică.

Pictorul prudent îşi verifică rezultatul muncii cu ajutorul fotografiei, putînd obţine astfel, eventual, un plus de „justeţe". De obicei, el ascunde mijlocul de care s-a slujit (Lenbach). Orgoliosul nu vrea să fie confundat cu un fotograf; el oco-

leşte intenţionat înfăţişarea veridică a naturii, adoptînd o formă de artă tradiţională sau una nouă, sofisticată (Picasso). Cel puternic, care iubeşte mai mult natura decît propriul meşteşug — aceasta fiind, poate, una din caracteristicile originalităţii — nu renunţă, în pofida concurenţei compromiţătoare a aparatului fotografic, la căutarea veridicului, urmărindu-l în domenii mai puţin accesibile fotografiei: în vibraţia cromatică, în surprinderea vieţii, a mişcării (Manet).

La început, Manet fusese numit, de cei ce nu-l înţelegeau, un „fotograf", în timp ce unii critici afirmau reprobator că el n-ar fi în stare să realizeze decît „schiţe", nicidecum adevărate tablouri finite. Aceste două verdicte se contrazic şi se anulează, căci aparatul fotografic nu poate executa schiţe preparatoare. Schiţarea include într-un grad deosebit de înalt selectarea, omiterea şi abstragerea, toate, aşadar, procedee subiective. Manet ar fi putut riposta cu destulă dreptate că numeroase lucrări create mai de mult, înainte de inventarea fotografiei, aduc mai degrabă a „fotografie" decît picturile sale.

Unii pictori francezi, care au început să lucreze pe la 1860, fuseseră etichetaţi drept „impresionişti". Noţiunea, cam vagă, ar urmări să desemneze ceea ce le este comun acestor maeştri. Dacă ar fi fost mai precis, termenul şi-ar fi trădat foarte curînd caracterul impropriu, întrucît grupul pictorilor era prea puţin omogen. Manet, Monet, Renoir şi Degas, spre a-i numi pe cei mari, nu împărtăşeau deloc aceleaşi principii. Ceea ce-i unea era mai mult soarta comună. Neînţelegerea şi, mai tîrziu, recunoaşterea le-au venit de la aceiaşi critici, aceiaşi amatori şi colecţionari de artă, precum şi aproximativ în acelaşi timp. Ei îşi strîngeau rîndurile în lupta cu adversarii lor, cu Academia şi tradiţia. Pe la 1880 a început să se manifeste la Paris înţelegerea pentru arta lor, curînd şi în America, apoi în Germania şi mai tîrziu în Anglia. În Germania calea a trebuit să fie netezită de scriitori, receptivitatea faţă de literatură fiind acolo mai ascuţită.

Impression = impresia. Artiştii plastici au perceput dintotdeauna impresii. În cazul nostru, termenul de „impresionism" nu poate sugera altceva decît că acei pictori au receptat impresiile într-un mod nou, prin gradul înalt de disponibilitate şi lipsa prejudecăţilor. Ei se bazau pe o percepţie vizuală unică, instantanee, în timp ce vechii maeştri acordau credit experienţei vizuale acumulate. Accentul cade, aşadar, pe caracterul pasiv al procesului vederii. Deoarece Manet nu „povesteşte", nu relatează nimic deosebit, curios, înduioşător, amuzant, deoarece el „portretizează" chiar cînd nu există comandă expresă în acest sens, inteligenţa activă pare a nu participa la creaţia sa. Cel puţin aşa părea, atunci cînd s-a impus noţiunea de impresionism.

Impresia pe care o percep impresioniştii este instantanee, fugară, ea trebuie reţinută repede, ca din zbor. Tempoul pictării, al travaliului, se orientează după aceasta; culoarea este aplicată dintr-o dată, primar, prompt. Concepînd şi încheind totodată ansamblul imaginii dintr-un singur unghi de vedere, pictorul nesocoteşte amănuntele. Cineva a atras atenţia asupra faptului că Manet n-a luat în consideraţie unghiile de la mîini. El avea desigur cunoştinţă despre unghii, se ferea însă să completeze din memorie, cu cele ştiute dintotdeauna, transcrierea promptă a impresiei. Chiar dacă n-a pictat în aer liber, Manet a lucrat totuşi în aşa fel, încît pînzele sale — cu lumina lor difuză, cu umbrele înviorate şi cu intensitatea culorilor locale — arată ca şi cum ar fi fost realizate în sînul naturii. Ca reacţie împotriva convenţiilor picturii tradiţionale, împotriva armoniei ieftine realizate cu ajutorul glasiurilor, au căzut vălurile care acoperiseră stînjenitor bogăţia cromatică a lumii vizibile.

După depăşirea şocului şi a consternării provocate de noua pictură, imaginea alcătuită din pete de culoare — imagine cam dezlînată, uneori chiar mozaicată — ajunsese să fie recunoscută şi apreciată ca fiind superioară sub aspectul veridicităţii. Această acceptare este legată de o epocă

anume; existenţa unei judecăţi valabile pentru toate timpurile este îndoielnică, chiar dacă pretindem a fi găsit în fotografie un etalon ferm, o mărturie obiectivă. S-ar putea ca viziunea lui Antonio Canale* asupra Veneţiei să fi fost la fel de corectă cu cea a lui Monet, chiar mai corectă, poate, potrivit mărturiei imaginii fotografice. Pînă la urmă, însă, hotărîtor este tot intelectul activ, individual, în stare de disponibilitate receptivă, legată de timp şi de loc. Manet picta, aparent fără alegere, ceea ce vedea; el vedea însă ceea ce aştepta, ceea ce dorea să vadă, ceea ce iubea. Cu cît mai hotărît i se supune un pictor impresiei exercitate de natură, cu atît mai mult reuşeşte să aducă la lumină — prin ceea ce creează — un plus din natura sa personală, din felul său propriu de a fi. Picturile academiştilor seamănă mai mult între ele decît cele ale impresioniştilor.

Ca francezi, mai conservatori în artă decît în politică, impresioniştii nu s-au manifestat atît de ostili tradiţiei cum s-a pretins uneori. Manet a pornit de la Courbet, a învăţat de la Frans Hals şi Velázquez. Degas n-a încetat niciodată să vorbească cu respect despre Ingres. La început, Monet l-a continuat pe Manet. Fiecare dintre ei şi-a dezvoltat organic independenţa, despărţindu-se treptat, în cursul acestui proces, nu numai de predecesori ci şi de tovarăşi. Am putea vorbi mai degrabă despre o evoluţie decît despre o revoluţie.

Natura înconjurătoare le oferea parizienilor, îi oferea societăţii burgheze în epoca raţionalismului, prilejul de a face plimbări, excursii, de a se destinde pe vreme bună într-o dispoziţie de vacanţă fără de griji. Pe timp de ploaie, de furtună, de cataclisme meteorologice, locuitorul marilor oraşe, dar şi pictorul, rămînea acasă. Vremea avîntului eroic, cea a romantismului, a sentimentalismului trecuse. Misterul naturii nu mai trezeşte acel profund sentiment de reculegere, peisajul nu mai stimulează valori epice sau dramatice, el continuă

* Giovanni Antonio Canale (sau Canal) zis Canaletto (1697—1768) pictor veneţian, creator al vedutei cu valoare artistică.

să influențeze însă, ca orice artă, lumea sentimentelor: lumina strălucitoare, de pildă, fiind în măsură să potențeze forța vitală, iar armonia blîndă să calmeze sufletul privitorului. Forma relatează, culoarea ne bucură; forma este textul, culoarea — melodia. Reproducerea în alb-negru mai poate sugera esențialul unui tablou de Van Ruisdael sau Claude Lorrain, mult mai puțin, însă, dintr-o pictură de Manet, Monet sau Renoir. Aceasta este, dealtfel, una din sursele judecăților nedrepte; se știe doar că judecățile despre artă se formulează de cele mai multe ori la masa de lucru în fața unor reproduceri.

Banal este ceea ce știe toată lumea, ceea ce a remarcat și filistinul lipsit de sensibilitate artistică. În toate timpurile, adevărații maeștrii, fiecare în felul său, au știut să evite banalitatea, apelînd la procedee ca selectarea, potențarea, compunerea, omiterea. Manet a văzut la obiecte cunoscute, la îndemîna oricui, culori pe care nu le văzuse nimeni înaintea lui. Văzut parcă de niște ochi agitați, clipind des și repede, obiectul îi apărea vibrînd, sclipind, aproape fantomatic. Manet se temea de banalitatea unui mod de a vedea care fixează tranșant obiectul.

Soarele acționează în două feluri asupra lumii vizibile. El modelează lucrurile prin lumină și umbră, favorizează iluzia tridimensionalității, cea a adîncimii spațiale. Astfel i-a slujit el pe vechii maeștri. La zenit, însă, cînd cerul este senin, el topește fermitatea siluetelor într-un flux continuu de valori cromatice. Astfel i-a slujit soarele pe impresioniști. Printre efectele pe care le exercită natura asupra stării sufletești, pentru omul din zilele noastre nici unul nu constituie un asemenea izvor de fericire și de potențare a tonusului vital ca cel pornit de la un peisaj însorit. Maeștrii de odinioară nu puteau satisface dorul omului după o lumină intensă, pentru că ei nu pictau în aer liber. Schimbînd cauza cu efectul, pot afirma de asemenea: ei nu pictau în aer liber pentru că acea sete de lumină nu-și atinsese încă apogeul. Chiar și Claude Lorrain și Aelbert Cuyp evită lumina

directă, incandescentă a soarelui, mulțumindu-se cu pîcla transfigurată de razele acestuia. Pasiunea pentru o lumină solară intensă, care impune în pictura impresioniștilor, stă într-o legătură ascunsă cu anumite descoperiri de natură fiziologică. Suferinzii nu mai călătoresc iarna ci vara spre coastele sudice, căutînd iarna forța tămăduitoare a soarelui în munții înalți.

Programul și viziunea impresioniștilor, lozinca „arta pentru artă", abordarea motivului dintr-un punct situat la distanță — toate acestea au fost spre folosul peisagisticii. În perioada maturității lor promotorii noii picturi s-au dedicat de preferință acestui gen, Sisley și Pissarro, de pildă, fiind peisagiști profesioniști.

Degas — pictorul însingurat datorită în parte încăpățînării, a ciudățeniilor sale vecine cu rigiditatea, dar și a unei concepții superioare în comparație cu tovarășii oarecum naivi — este singurul care evită peisajul. Caracterul mai puțin închegat, întîmplător, arbitrar al fenomenului peisagistic nu-i oferea, pare-se, o sarcină demnă de eforturile sale. Lui i se potrivește expresia lui Laprade — *„le génie de la France est la génie de l'action"*.* Munca sa, una infinit de grea, ale cărei rezultate nu satisfăceau niciodată exigența sa înaltă și severă, era dedicată cu precădere surprinderii trupului uman și al animalelor, în felurite ipostaze ale evoluării acestora. Selectiv în fixarea obiectului, nu obosea să deseneze și să picteze dansatoare, nu însă de dragul grației și farmecului feminin, nu pentru că i-ar fi plăcut să stea în atmosfera pătimașă a lumii culiselor. Probabil că nici n-a stat de vorbă cu fetele din balet, pe care le considera modèle și nimic mai mult. Degas era un observator mai ascuțit decît Manet, un cunoscător de oameni, care cu timpul ajungea tot mai mult să-și disprețuiască semenii, chiar dacă la începuturile sale fusese un portretist de prim rang. Se pare că urmărea cu neîncredere sceptică agitația vremii sale, creația tovarășilor săi, că simțea în toate o anume

* v. notele din pag. 115.

lipsă de seriozitate, de simţ de răspundere, un uşuratic „lasă-mă să te las". Mulţi aveau a se teme de ironia muşcătoare a judecăţii sale.

Peisajul îi părea a fi ceva prea „natural". Motivul căruia i se dedica neobosit, cu trudă, consta în mişcarea trupurilor pe care căuta s-o surprindă, iar aceasta era „artistică" în sine. Dansatoarea nu evoluează firesc, natural, mai degrabă dresat — dansul este artă — iar caii de curse reprezintă o culme a dresurii. Echitaţia este şi ea o artă. Dansatoarele sale fac muncă grea. Muşchii şi tendoanele lor sînt încordaţi, trupurile lor nu cunosc destinderea lascivă, ca bunăoară femeile nude ale lui Boucher.

Dacă a desenat şi pictat, iarăşi şi iarăşi, dansatoare, apoi această perseverenţă obstinată nu exprima nici lene intelectuală, nici pură dragoste pentru această temă. Fiecare „înregistrare" constituia pentru el o încercare, iar pictorul credea că cea de-a doua sută încercare îl va duce mai aproape de ţel decît cea de la capătul primei sute de schiţe.

Pentru un impresionist — dacă, în general, el mai poate fi denumit astfel — Degas fusese un desenator excesiv de analitic, avînd un spirit prea riguros ordonator.

Fireşte, la baza schemelor sale compoziţionale nu stau simetria şi echilibrul maselor, însă decupajele sale, aparent arbitrare, cu acele întretăieri şi suprapuneri căutate, adîncesc impresia unei acţiuni continue, fiind calculate şi echilibrate cu maximum de fineţe. Figurile umane par să fi pătruns chiar acum în cîmpul vizual, îndreptîndu-se în direcţia cea mai potrivită cu putinţă.

Manet n-a apucat să-şi guste triumful. Firea sa sănătoasă şi nesofisticată ar fi savurat cu plăcere gloria. Degas a murit în 1917, asistînd la creşterea continuă a preţului picturilor sale. Succesul nu l-a impresionat defel. El a rămas nemulţumit de propriile realizări, atît de admirate de alţii. Cu logica sa, cu „*esprit*"-ul său, Degas este francez prin intelect, în timp ce Renoir este francez prin senzualitate. Degas a moştenit, sau mai

degrabă a cucerit de la înaintaşi măiestria desenului, spre a-l stăpîni; Renoir a moştenit *charme*-ul, simţul pentru graţie şi farmecul feminin. Manet urmăreşte obiectul cu vigoare bărbătească, Degas pune stăpînire pe el prin viclenie, Renoir îl primeşte cu tandreţe. Dacă Degas reprezintă un cuplu, privitorului i se pare că bărbatul şi femeia se plictisesc sau se suportă cu greu; perechile lui Renoir trăiesc în căsătorie fericită sau sînt fericite fără a fi căsătorite. Oamenii săi sînt sociabili şi se aseamănă între ei, sînt firi înrudite.

Claude Monet, care avea să picteze în anii tîrzii aproape numai peisaje, şi-a adecvat consecvent şi sistematic maniera de a picta principiilor progresului. În disoluţia formelor îl depăşeşte pe Manet. A numi picturile sale „schiţe" ar constitui o eroare fundamentală; dacă el ar fi executat pe baza acestor schiţe tablouri, ar fi anihilat esenţialul, elementul de valoare major. El îşi propusese să fixeze impresia pe care i-o dădea apa curgătoare, vegetaţia agitată de vînt sau clădirile vibrînd în lumină. Monet evita, desigur, să dedice mai mult timp observaţiei, căci în felul acesta îşi putea rata intenţia, fenomenul schimbîndu-se în funcţie de poziţia soarelui. El pleca la motiv cu o rezervă de pînze şi picta mai multe tablouri din acelaşi unghi de vedere, lucrînd la fiecare cam o oră. Acest lucru era logic. Însă logica îi devine deseori periculoasă creatorului. Dealtfel, ar fi fost şi mai „logic", dacă, procedînd ca şi cu instantaneele fotografice, ar fi creat un tablou la fiecare secundă. Imaginile înregistrate de Monet dintr-un singur punct la diferite ore ale zilei, reprezentînd o căpiţă de fîn, un pod, o catedrală, un lac erau expuse împreună, iubitorii de artă fiind instruiţi şi educaţi pe temeiul acestor exemple. Li se explica intuitiv, că importantă nu este căpiţa de fîn, ci mai ales ceea ce făcea lumina, de fiecare dată, din acea căpiţă. Intenţia era de a se apropia mai mult de natură; dar în ultimă instanţă şi Monet a căutat să evite banalitatea lumii obiective: el a „văzut" cu precădere ceea ce i se părea a fi „frumos", şi, pînă la urmă, i-a făcut pe iubitorii

și colecționarii de artă să perceapă și ei acest lucru drept „frumos".

Ceea ce văzuse Monet — accentul căzînd pe caracterul *activ* al procesului vederii — era o relatare incompletă, aluzivă, capricioasă a fenomenului obiectiv, relatare care stimula imaginația completivă.* Cel ce descrie un eveniment — de-a lungul mai multor pagini — în toate sensurile sale, amănunțit și exact, își va atinge scopul în pofida cîtorva propoziții mai puțin potrivite; cine în schimb se mulțumește cu o unică propoziție, trebuie să-și cîntărească fiece cuvînt, pentru a nimeri drept în țintă. Astfel, impresionismul n-a devenit — în ciuda pronosticurilor celor lipsiți de înțelegere — o sursă de neglijență și superficialitate, dimpotrivă, el a devenit, chiar dacă nu o școală a studiului analitic, oricum o școală a devotamentului intens, lipsit de prejudecăți, față de lumea vizibilă. Pentru impresioniști o bucată de pămînt constituia „obiectul", în timp ce pentru vechii maeștri, pămîntul — la rîndul lui — se compunea din obiecte. În vremurile trecute nu se prea făcea deosebirea dintre obiect și fenomen, crezîndu-se că în fenomenul aparent se poate surprinde și esența. Însă, după ce Kant a așezat în centrul sistemului său filosofic antiteza „fenomen și lucru în sine", fenomenul a dobîndit chiar și pentru artiștii ce nu-l citiseră pe Kant, o viață proprie și o valoare proprie; astfel pictorii evitau tot mai mult să completeze (și prin aceasta să falsifice) o trăire vizuală** unică. Înainte se punea problema să se configureze ceva pe baza unei aparențe ce dădea informații incomplete; aceasta reușea cu ajutorul cunoștințelor științifice, al experienței, al memoriei vizuale. Acum pictorul se simțea obligat să redea fenomenul aparent, independent de cît anume releva acesta despre esența lucrului în sine.

Cine urmărește literatura științifică și este atent la modul în care s-a schimbat în cursul secolului al XIX-lea terminologia, aceluia nu-i poate scăpa

* *die ergänzende Phantasie*
** *Augenerlebnis*

că noțiunile de existență (esență), materie, static au trebuit să cedeze locul noțiunilor de devenire, forță, dinamic. Către sfîrșitul secolului, artistul este mai puțin preocupat de starea de finisare a operei decît de efectul instantaneu al luminii, care — ca printr-o vrajă — cheamă la viață, pentru o clipă, acest ansamblu de suprafețe și pete de culoare.

Cézanne face parte din generația lui Manet, Monet și Renoir. Cine însă nu-i cunoaște datele biografice îl poate considera mai tînăr, iar în literatură el este menționat ca succesor, continuator al lui Manet, cel ce i-a desăvîrșit și depășit opera. El a dezvoltat arta lui Manet, într-o anumită direcție, pînă la limita ei extremă. Zola, care îl susținuse pe Manet cu toată hotărîrea, nu vedea în căutările lui Cézanne, care-i fusese concetățean și prieten de tinerețe, decît o strădanie greșit orientată și un eșec tragic. Cézanne a fost un geniu și totodată un diletant. Un geniu prin originalitate, prin consecvența de nezdruncinat a opțiunii privind drumul de urmat — un diletant nu numai pentru că orice elev putea lesne să găsească greșeli în desenul său, ci și pentru că nu era în stare să înfăptuiască ceea ce-și propusese în tinerețe și ceea ce alții puteau înfăptui. El a început prin a se manifesta nesigur în direcții care-i erau străine. Incapacitatea de a înainta pe căi bătătorite l-a împins să-și caute calea proprie. Operele sale de maturitate nu ne oferă prea multă variație. Pictura în sine conține tot ce putea da maestrul. Lozinca „artă pentru artă" este urmată de Cézanne pînă la ultimele consecințe. El nu trădează nici cel mai mic interes pentru psihologic, pentru soarta oamenilor, pentru îndeletnicirile și faptele lor. Spre a nu-l interpreta greșit pe acest artist, trebuie separate net trei lucruri. În primul rînd: unele manifestări orale foarte confuze, din care s-a conchis asupra unui program antinaturalist. Pictînd, el nu s-a ținut niciodată de un asemenea program. Apoi: intenția conștientă a creatorului orientată către imitarea naturii. În sfîrșit, viziunea individuală la care a ajuns năzuind către veridicitate

și adevăr, viziune a cărei realizare a constituit țelul activ, combativ al vieții sale.

Fie că picta naturi statice, portrete, compoziții de gen sau peisaje, starea sufletească și viziunea lui Cézanne rămîneau identice. În ochii lui obiectul nu reprezenta altceva decît un fenomen cromatic. Ne putem lesne imagina că — pictînd — el putea uita faptul că în fața-i se află un chip de om, un copac sau un măr, și că, trezindu-se ca din somn sau din extaz, își dădea seama că din munca sa a rezultat tocmai imaginea unui om, a unui copac, sau a unui măr. Cele zugrăvite păstrează o atitudine perfect statică. Jucătorii săi de cărți nu joacă, ei stau doar cu cărțile în mînă. Cézanne n-a pictat niciodată, asemenea lui Courbet, tălăzuirea înaltă a mării. Cu exigența sa în ce privește veridicitatea, el a socotit probabil că valul lui Courbet nu se mișcă; într-adevăr, lîngă un tablou de Cézanne valul lui Courbet ni se pare și nouă ca încremenit. Cu toate că obiectul nu se mișcă, sau, poate, tocmai pentru aceea — Cézanne a depășit, în mai mare măsură ca oricare alt maestru, rigiditatea imaginii. Mișcarea excitantă ce pornește de la suprafața de culoare, cu irizații ca de opal, a picturilor sale izvorăște din adîncul patimii obsedante a artistului și din lupta eroică dusă pentru afirmarea manierei sale de creație. După cum Degas se chinuia, fiind mereu nemulțumit din cauza ochiului său anormal de sensibil la ipostazele formei, așa și Cézanne era mereu nesatisfăcut din cauza ochiului său prea sensibil la nuanțele de culoare. Acolo unde unii vedeau o suprafață de culoare uniformă, el vedea nenumărate valori cromatice și tonale. În ochii lui pămîntul se descompunea într-un joc de pete colorate, văzute ca printr-un strat de aer în vibrație, antrenate mai degrabă într-un dans, decît într-un vîrtej confuz.

Nu este întîmplător că, puși în dificultate în fața sarcinii de a cuprinde în cuvinte impresia aceasta tulburătoare, iubitorii de artă mai sensibili apelează la comparații din domeniul muzicii. Juxtapunerea elementelor în suprafața plană creează impresia de succesiune temporală, acționînd ca o

melodie. Petele albe între petele de culoare, pe hîrtie sau pînză, sînt ca niște pauze în succesiunea sunetelor. Cu toată bogăția de culori pure, luminoase, alăturate fără delimitări rigide, pictura lui Cézanne nu stîrnește niciodată impresia de pestriț sau de stridență. Nu apar disonanțe în această melodie continuă. Vechii maeștri obțineau o mare strălucire cromatică în primul rînd cu ajutorul unui fond închis, neutru, în timp ce armonia o realizau temperînd culorile locale cu ajutorul glasiurilor sau prin alte mijloace. Chiar și Manet potențase luminozitatea buchetului său de liliac cu ajutorul unui fundal neutru, închis. Constable și maeștrii de la Barbizon pictează frecvent suprafețe de frunziș întunecate, pe fundalul cerului, conferind acestuia, printr-un mijloc atît de simplu, un plus de luminozitate și forță de iradiere. Compoziția lor exploatează mai mult contrastul dintre lumină și umbră decît virtuțile culorilor locale. Geniala unilateralitate, intransigența și consecvența lui Cézanne au reușit să integreze jocul luminos, sclipitor al unor culori locale pozitive, într-un ansamblu imagistic armonios, fără zone de umbră contrastante.

Cézanne și-a concentrat — nu fără sacrificii — întreaga energie sufletească în actul vederii, acordînd mai multă atenție învelișului, texturii, epidermei decît eșafodajului, structurii, corpului. Totuși, nimeni nu îndrăznește să-i caracterizeze operele drept decorative, în sens peiorativ. Suprafața obiectelor n-a fost privită niciodată într-o manieră atît de puțin „superficială". Pictorul nu căuta agreabilul, decorativul sau pomposul; îl interesa adevărul, în măsura în care aparența poate fi purtătoare a adevărului.

Naturilor sale statice pare a nu le lipsi nimic, portretele sale nu vădesc preocuparea pentru o interpretare psihologică, scenele sale de gen sînt lipsite de elocvență. Peisajele sale ne transmit emoții, chiar dacă, în esență, toate vibrează la aceeași coardă. Structura sufletească a creatorului — încordată, trează și constantă — emoția și uimirea celui pornit să supună revelația, să „realizeze"

„senzația“ ni se comunică ca un miracol cromatic pe care nu-l observasem niciodată, pe care-l salutăm însă acum drept adevărata frumusețe a naturii, cu totul altceva decît un foc de artificii, un gratuit element decorativ sau un capriciu jucăuș al pictorului. Picturile lui Cézanne stau mărturie unor mai marcante caracteristici personale decît lucrările lui Manet, care par mai „naturale“, în sensul comun al cuvîntului. Sîntem tentați să vorbim despre stilul său, iar din repertoriul formal al pictorului a fost dedus un program, opus apoi celui impresionist. Cézanne a trăit în sudul Franței, departe de atelierele, expozițiile și muzeele Parisului, într-o izolare propice conturării particularității sale, de un caracter cu totul specific. Stilul său izvorăște, în oarecare măsură, și din diletantismul său, din efortul depus pentru a-și învinge stîngăcia. Acest stil este rezultatul unei lupte încununate de izbîndă. Cézanne n-a urmărit, atît de conștient ca Degas, elaborarea unui stil anume. Literații au luat prea în serios unele declarații ale sale, din care rezulta că-și dorește o artă *„solide et durable comme celui des musées“*.* În general, spusele pictorilor n-ar trebui luate prea în serios. Delacroix vorbește cu precădere despre natură. În asemenea declarații se manifestă nu atît esența și caracterul artiștilor, cît mai degrabă, tendința și dorința lor de a intra astfel în istorie. În orice caz, în comparație cu Renoir sau Monet, Cézanne ajunge la o anume fermitate, evitînd tot ce este moale, vag, cu contururi șterse. El adoptă delimitări liniare, ascuțite, din nevoia de a cuprinde ca într-o montură șuvoiul de culori, așa cum se „montează“ pietrele prețioase. Pare să fi presimțit că impresionismul era amenințat spre sfîrșit de haos și căuta să zăgăzuiască acest curs prin „baraje“, uneori geometric de dure.

Culoarea nu este decît o proprietate a formei, forma nu este decît locul culorii. Pînă la Cézanne, arta picturii s-a dezvoltat în așa fel încît cea de-a doua definiție a devenit mai potrivită decît prima. Cézanne vede culori și se străduiește să le găsească locul cel mai nimerit, să le îngrădească; vechii maeștri vedeau forme cărora le dădeau culorile cuvenite. Printre vechii maeștri există unul care amintește în anumite privințe de Cézanne. Este vorba de El Greco. El și Cézanne sînt vecini periculoși în oricare pinacotecă, căci alături de operele lor totul pare tulbure, mat, convențional sau de o cromatică neconvingătoare. Nu întîmplător El Greco a fost preamărit tocmai de admiratorii lui Cézanne.

Van Gogh este socotit, pe lîngă Cézanne, unul din cei ce-au imprimat dezvoltării artei o nouă direcție, atunci cînd impresionismul ajunsese la un punct mort. Cultul modern al geniului l-a expropriat cu deosebit zel pe Van Gogh. Numeroasele scrisori pe care acesta le-a adresat fratelui său permit cunoașterea unui destin zguduitor. Întrucît această corespondență, oglindind calvarul său — asemenea unui roman scris de Dostoievski — este mai accesibilă decît opera sa pictată, lucrările lui Vincent sînt considerate adeseori drept ilustrații ale acelei biografii dramatice.

Născut în 1853, deci considerabil mai tînăr ca Cézanne, el a fost prea puțin influențat de marea artă a timpului său. Iar această atitudine de *outsider* nu a fost determinată de condiții exterioare. Fratele și sfătuitorul său — un reputat comerciant de artă — care se îngrijea mereu de el cu devotament, făcuse totul să-i stabilească contacte cu viața artistică pariziană, oferindu-i suficiente prilejuri de adaptare. Nu era nici în intenția lui Van Gogh să se izoleze; era modest, complexat de firea sa neajutorată, și dornic să învețe din arta altora. El se chinuia să realizeze tablouri vandabile și — cu o uimitoare nesiguranță a judecății de valoare — își fixa drept modele de neatins lucrări de Millet, Daumier, Mauve, Herkomer, sau chiar de unii pictori cu totul nesemnificativi. Manet îi admira, cu real folos pentru propria formare, pe Velázquez și Frans Hals, în timp ce Van Gogh se dovedea absolut incapabil să învețe ceva esen-

* „Solidă și durabilă ca cea din muzee“ (în franceză în original).

țial din arta altora. Prin această trăsătură se manifestă însă și forța originară, consecventă, a talentului său. Nu încăpățînarea sau îngîmfarea, nu credința în chemarea sa constituiau sursele izolării; intensitatea viziunii personale era mai degrabă cea care îl împiedică să profite de realizările vechilor maeștri sau cele ale contemporanilor săi — cu toate că avea de luptat din greu cu stîngăcia sa la fiecare încercare de a-și realiza propria viziune. Nici chiar Millet, care-i era apropiat sufletește, nu l-a înrîurit vizibil cu limbajul său formal, influența cromatismului acestuia asupra lui Van Gogh fiind, practic, inexistentă.

Modul său de viață încîlcit și mizer nu se datora unor dificultăți materiale ci-și aveau sorgintea în alcătuirile caracterului său, în absolutismul ascetic al voinței sale, care-l făcea intolerant, arțăgos și îndărătnic. Familia ca și anturajul său au avut de pătimit de pe urma lui, dînd dovadă de multă răbdare față de purtarea sa excesiv de nesociabilă.

Van Gogh a ajuns pictor după multe ocolișuri și rătăciri. În tinerețe fusese de o evlavie profundă, activă, gata să se secrifice pentru cei suferinzi și nevoiași. A fost infirmier, misionar; mai tîrziu s-a legat accidental dar fără opreliști de o femeie nedemnă de el; de fapt nu era nici măcar îndrăgostit de ea, ci, mai degrabă, atașat din milă. În sfîrșit, lăsînd totul în urmă — religie, dragoste, familie, prietenie — și-a focalizat întreaga energie sufletească în purul act al contemplării. Cuvinte ca „frumusețe", „fericire" sau „pace sufletească" se întîlnesc în scrisorile sale, în contextul peisajului. El pictează și desenează mizeria omenească, pe care dorise arzător s-o aline în tinerețe. Ceea ce l-a împins către artă a fost dragostea fanatică pentru natură, care în acest caz extrem se vădește a fi, cu certitudine, o înlocuitoare a credinței religioase pierdute. Van Gogh este un adevărat panteist, un martir al cultului naturii. El picta cu ardoarea fanatică cu care credincioșii se rugau, se castrau și-și sacrificau viața. Firește,

cazul extrem este un caz morbid, așa cum o demonstrează sfîrșitul pictorului.

Orice să fi făcut Van Gogh, el n-a întreprins niciodată nimic care să-i fi fost util, avantajos în accepțiunea comună a termenului. El poseda acea „obiectivitate" care este, potrivit lui Schopenhauer, caracteristica geniului și a sfîntului. Cu toate că se dovedește incapabil să-și orînduiască viața, el nu se exprimă în scrisorile sale nici necugetat, nici exaltat, mai degrabă cu o vădită claritate și chiar cu perspicacitate. Creierul său lucra pentru interesele sale, cărora instinctul — de departe mai puternic și determinînd acțiunile pictorului — le era hotărît potrivnic.

În scrisorile sale citim că Van Gogh dorea să creeze o artă „vandabilă"; din opera sa se vede că el n-a putut — și de ce anume — s-o realizeze. În orice caz, în zilele noastre lucrările sale sînt nu numai vandabile dar se vînd chiar la prețuri exorbitante, deoarece snobismul intelectual, adăugîndu-se entuziasmului de bună credință, a dus la un renume postum al cărui indiciu cel mai grăitor este apariția falsurilor. În sudul Franței, departe de expoziții, muzee, școli de artă și literați, și-a creat Van Gogh — ca și Cézanne — operele sale mature, dacă în acest caz noțiunea de „matur" este nimerită. Este greu de imaginat ca artistul, care a murit în al 38-lea an al vieții, să-și mai fi putut urma calea. Mature în sens de terminate, desăvîrșite, decantate nu sînt lucrările sale nicidecum. A creat portrete și peisaje de la care emană un curent de o forță irezistibilă, nu melodia cromatică benefică a lui Cézanne, ci un sunet ascuțit, bogat în disonanțe, un limbaj cam împleticit dar extrem de sugestiv. Natura n-a mai fost văzută niciodată într-o ipostază atît de „eruptivă". Picturile evocă cîmpuri de bătălie, loviturile de penel par a fi lăsat în urma lor contuzii și răni.

Să ne imaginăm cum anume l-ar fi judecat Menzel pe Van Gogh — desigur cu indignare. Din punctul său de vedere nu ar fi putut descoperi la el decît greșeli. Dar tocmai ceea ce este greșit în ochii săi constituie stilul lui Van Gogh.

Poate putem risca afirmaţia, că Van Gogh şi-a convertit nefericirea în virtute, în stil, căci oboseala, efortul şi nevoia au potenţat şi scos la iveală în mod flagrant tot ce era mai personal şi specific în opera sa. Faptul însă că stilul pictorului nu creează niciodată impresia de manierism rezidă în aceea că acest stil nu izvorăşte dintr-o voinţă conştientă, că fanaticul său cult al naturii n-a cunoscut niciodată momente de şovăială.

Crezul fervent al lui Van Gogh, hrănit de preceptele puritanismului calvin, s-a metamorfozat într-un sentiment panteist faţă de natura peisagistică, iar faţă de oameni, într-o compasiune ascetică. Să nu se conchidă cumva, că Vincent ar fi fost om politic, adeptul unui partid. Scrisorile sale nu conţin vreo urmă de duşmănie sau acuzaţii împotriva celor sătui şi bogaţi, a celor avînd parte de un confortabil trai burghez. Contemplarea sărăciei şi a muncii fizice grele a fost cea care i-a trezit compasiunea şi, odată cu aceasta, dorinţa de a zugrăvi asemenea aspecte ale vieţii, căutîndu-şi modele în aziluri de bătrîni, orfelinate, printre muncitorii agricoli. Figurile stafidite, ridate, gîrbovite şi dezabuzate de soartă constituiau pentru el apariţii fireşti, demne de a fi văzute — şi pictate —, singurii semeni care-l interesau, în timp ce pe cei trîndavi, îngrijiţi şi bine îmbrăcaţi îi ignora — fără ură. În secolul al XIX-lea, din învăţătura biblică şi-a păstrat valabilitatea porunca: să-ţi cîştigi pîinea cu sudoarea frunţii. Compasiunea socială a devenit o sursă de energii creatoare în artele plastice. O întîlnim deja la Millet, apoi la Israels, Liebermann, Meunier şi alţi maeştri. Ea nu se impune, însă, nicăieri, într-o manieră atît de copleşitoare, de frapantă şi totodată lipsită de tezism ca în opera lui Van Gogh.

În ce priveşte concepţia asupra peisajului, determinantă este nu numai poziţia (locul) privitorului ci şi — depinzînd tot de starea sufletească — direcţia privirii. Privitorul îşi poate schimba direcţia privirii fără să-şi schimbe şi poziţia. Ochii lui Van Gogh sînt îndreptaţi spre pămînt. El vede podeaua, brazdele în prim-plan, smocurile de

iarbă, şirurile de zarzavat, frunzele căzute, pietrele de pavaj. Uneori trebuie să fi văzut natura de sus, de la fereastră; dar şi acolo unde poziţia nu o implică, interesul pictorului este captivat în primul rînd de ceea ce se află la picioarele sale. Orizontul este înălţat de cele mai multe ori către marginea de sus a picturii şi, nu arareori, deasupra acesteia.

Oricît de strident ar suna „vocalele deschise“ ale suprafeţelor de culoare — ca şi cum n-ar exista o atmosferă care să le învăluie —, „consoanele“ liniilor categorice, viguroase, uneori săltăreţe, în colţuri ascuţite, înfrînează orgia. Desenul în peniţă încalcă simplitatea firească a naturii într-o măsură mai mică decît pictura. Realizarea viziunii inimitabile, de o genială particularitate, a lui Van Gogh, conţine atît de puţină calitate inimitabilă încît lucrările pictorului au putut fi copiate şi falsificate cu un succes uimitor. Dintre vechii maeştri Pieter Bruegel, cu simţul său pentru dramatism, aduce, de departe, cu Van Gogh. Această apreciere s-ar putea să-i bucure pe istoricii cărora le place să sublinieze elementele de continuitate. Bruegel este originar din Brabantul olandez, unde a crescut şi Van Gogh.

Cézanne şi Van Gogh au ajuns să juxtapună pete, tuşe sau puncte de culori pure, ce se unesc pe retină dacă picturile sînt privite de la o distanţă corespunzătoare. Procedeul conferă culorilor un caracter mai aerat şi o luminozitate sporită, reuşind să sugereze viaţa şi mişcarea într-un grad mai înalt decît o suprafaţă compactă realizată prin amestecul real de pigmenţi. Aceasta corespundea modului lor de a vedea şi a simţi. Aşa numiţii poantilişti, Seurat şi imitatorii săi, au făcut din acest stil constituit o manieră, au „punctat“ temeinic, premeditat şi cu sînge rece. Rezultatul îţi lasă impresia unui joc arbitrar. Aici, ca şi în cazul asemănător al aşa-numitului cubism, este vorba — după mine — de o modă cu viaţă scurtă, care-şi datorează succesul curiozităţii unor znobi.

Pictura germană a secolului al XIX-lea se oferă o imagine încîlcită. Istoria ei se rescrie la fiecare

zece ani, fiind scoase pe primul plan, ca reprezentante, mereu alte personalităţi şi descoperindu-se cu mult zel alte talente nerecunoscute pînă atunci. Cei care determină caracterul unei perioade rămîn totuşi — cel puţin pentru cercetătorul fenomenului cultural — pictorii renumiţi în vremea lor, datorită atît creaţiei cît şi învăţăturii transmise, precum şi influenţei pe care au exercitat-o. În condiţiile unei descentralizări pronunţate, n-a existat un centru cultural german. Dresda, München, Viena, Düsseldorf, Berlin — fiecare din aceste oraşe a ridicat un timp pretenţii de prioritate. Muzeele publice, expoziţiile, fluxul crescînd al literaturii artistice, al reproducerilor, apoi zelul nemţesc de a învăţa, plăcerea germană de a călători în condiţii concrete tot mai prielnice — toate acestea au amplificat şi apropiat pericolul eclectismului. Pe vremuri ucenicul pornea de la arta maestrului său, urmînd o cale relativ dreaptă; acum, diversitatea impulsurilor contradictorii năştea confuzie, ducînd pînă la urmă la scepticism sau nihilism. Se căutau modele pe temeiul unor afinităţi elective, modele găsite deseori la mari distanţe în timp şi spaţiu. Ataşarea declarativă de vechii maeştri se baza deseori pe o evidentă neînţelegere a datelor problemei, de pildă în cazul relaţiei lui Makart* cu Veneţia.

Dintr-o lume meschină, avînd o obtuză mentalitate provincială, s-a dezvoltat o societate prosperă sub aspect economic care, lipsită de o reală „cultură a formei“, (*Formkultur*), impunea producţiei artistice — potrivit gustului şi înclinaţiilor sale — o linie care promova tot ce era înduioşător, amuzant, anecdotic, agreabil.

Belferul prusac (*der Schulmeister*) — proclamat erou al unor bătălii victorioase — este în mare măsură răspunzător pentru orientarea artei sub

* Hans Makart (1840—1884) pictor austriac, elev al lui Piloty. Propunîndu-şi să urmeze exemplul „veneţienilor“ (Veronese şi Tiţian), a realizat uriaşe compoziţii istorice şi alegorice, precum şi portrete mondene. A fost unul din principalii reprezentanţi ai neobarocului în pictură.

aspect ideatic şi imagistic. Pictura germană trăgea cu ochiul, cu invidie, spre literatură, considerată a-i fi superioară. Întîi Carstens şi Cornelius cu cartoanele lor eroice, nazareenii, care au încercat zadarnic să reînvie, cu pioşenia lor lipsită de senzualitate, pictura religioasă, apoi Kaulbach cu ideile sale ambiţioase privind istoria universală, Piloty* cu teatralitatea sa, Makart cu fastul său de operă: toate erau senzaţii cultivate în mod trecător, care s-au dovedit a fi, pînă la urmă, neproductive. Bucurîndu-se de mai puţin succes la apariţie, dar avînd o valabilitate perenă s-a dovedit a fi arta nobilă, de o răceală orgolioasă şi de un idealism penetrant a lui Feuerbach şi cea de o aleasă selectivitate a lui von Marées, în care acesta dovedeşte mai multă înţelegere pentru artă decît forţă creatoare.

Pe la 1880 a început să se impună — întîi la München — ideea că ar putea exista o artă a picturii demnă de preţuire, independent de sensibilitate, conţinut ideatic şi educaţie artistică. Purtătorul acestui mesaj a fost francezul Courbet — nicidecum Manet. Să rămînem la germanul Leibl, a cărui performanţă a constituit o valoare perenă în ochii unor critici severi. El năzuia în anii mai tîrzii către un fel de sinteză între Courbet şi Holbein şi s-ar putea să-l fi întrecut pe pictorul francez în cîteva portrete. Temeinic pînă la pedanterie, el etalează în picturile sale de gen o risipă de măiestrie căreia nu-i corespunde un efect tot atît de intens. Admirăm performanţa maximă a unei observaţii îndelungate, perseverente, laborioase. Contactul sufletesc nu se stabileşte însă, pentru că maestrul nu priveşte oamenii nici cu umor nici cu dispreţ, nici cu simpatie nici cu milă, nevăzînd în ei altceva decît modele. Alăturarea — cu efecte îndoielnice — a unor figuri de mărime naturală cu prim-planuri atent înregistrate, fără ca nici un amănunt să fi fost trecut cu vederea, paralizează imaginaţia privitorului. În pictura lui Van Gogh întîlnim destule figuri, mîzgălite în mai puţin de o oră, încărcate — comparativ — cu mai multă

* V. nota din pag. 224.

viață, în timp ce Leibl, executînd tabloul într-un timp nesfîrșit de lung, pierdea contactul sufletesc cu obiectul picturii și nu mai reușea să surprindă manifestările spontane, trecătoare ale forței vitale. În artă adevărul este învecinat cu banalul. Cel ce vrea să spună totul, provoacă, în cele din urmă, plictiseală.

N-am exprimat îndoieli și obiecții pentru a săpa prestigiul unor maeștri admirați pe drept cuvînt, ci pentru a deduce o învățătură general valabilă din faptul că un om de meserie atît de dotat, atît de sistematic cultivat și de conștiincios înseamnă mai puțin pentru noi decît un pictor ca Van Gogh, cu o pregătire atît de problematică. Morala sună însă astfel: „Pictura corectă", în sine, nu rezolvă nimic. După ce pregătirea artistică, ideile profunde, tendința spre anecdotic și decorativ au eșuat, artele plastice au căpătat o nouă infuzie de forță vitală de la niște valori emoționale care-și păstrează valabilitatea. A persistat interesul pentru personalitatea umană, ceea ce menține în viață portretistica, apoi compasiunea socială, simpatia pentru semenii în suferință, în sfîrșit, într-o lume desacralizată, miracolul și enigma naturii peisagistice.

ÎNSEMNĂTATEA ȘI RAȚIUNEA PEISAJULUI ÎN ZILELE NOASTRE. Se spune că pictorul Courbet s-ar fi exprimat astfel: Cum poate picta cineva îngeri, doar n-a văzut nici unul! Această frază ar trebui completată cel puțin cu adăugirile: Cine crede în îngeri îi și vede — și: Chiar cel ce nu este convins de existența îngerilor — fiind, însă, capabil de a-i configura în imaginație — îi și poate picta. Böcklin n-a crezut — în accepțiunea curentă — în existența personajelor mitologice, i-a putut însă închipui atît de concret cu ochii minții, încît a reușit să le dea o formă veridică. Hotărîtoare sînt convingerea și puterea imaginației. Acest lucru este valabil pentru subiectul religios, cel mitologic, ca și pentru orice alt obiect al picturii. Firește, în zilele noastre un pictor care se respectă n-ar îndrăzni să înfățișeze uciderea lui Cezar. Nici un privitor al unei încercări de acest fel nu s-ar

lăsa convins că lucrurile s-au petrecut așa cum le-a imaginat și înfățișat artistul. Dacă pictura istorică a lui Menzel mai poate fi convingătoare, aceasta se datorește faptului că Frederic cel Mare îi mai era relativ apropiat maestrului, în timp și spațiu, precum și împrejurării că artistul reușea să îmbine — într-o manieră unică în felul ei — erudiția cu imaginația creatoare. În general, teza lucidă a lui Courbet este motivată și îndreptățită în condițiile acelei epoci marcate de raționalism, scepticism, concepții iluministe. Ochii minții nu vor să mai vadă decît materialul furnizat de simțuri, iar activitatea imaginativă se limitează la înfățișarea individuală a acestui material.

Din tot ceea ce simțurile ne furnizează ni se adresează convingător omenescul, configurat în mod veridic, căci toate suferințele, bucuriile, acțiunile omenești sînt, în mod necesar, ale noastre proprii, fiind de aceea înțelese, pătrunse și asimilate fără dificultate. Cu peisajul situația este diferită, el se ridică în fața noastră ca ceva misterios, emițînd mai degrabă sunete decît mărturii coerente. Stările sufletești pe care ni le transmite peisagistul — melancolia, nostalgia, pacea, elevația, fiorii, calmul — nu sînt specifice, diferențiate sub aspect ideatic, ca cele care-și au originea în acțiunile oamenilor. Peisajul se situează — aparent — dincolo de tărîmul vieții și, în ultima fază de dezvoltare, nu mai funcționează ca scenă, nu mai oferă informații topografice. Ceea ce este muzica între genurile artistice, este peisajul între genurile picturii.

Independent de considerentele programatice, peisajul înrîurește totuși viața noastră afectivă, desigur mediat, discret, ca de la distanță. Un tablou de gen ne amuză nemijlocit, privitorii participînd la evenimentul care suscită veselia. În peisaj, contrastul dintre piatra anorganică și vegetația organică poate simboliza, eventual, un conflict care să ne amintească de conflicte sufletești. Arborele ce se înalță către cer ne sugerează victoria forței vitale asupra celei gravitaționale. Norii trezesc dorul de supranatural. Emoțiile stîrnite de peisaj

presupun multă disponibilitate și o sensibilă receptivitate.

În poezia secolelor XVIII și XIX, în lirica lui Goethe de pildă, și-a găsit expresia corespondența fenomenelor naturale cu stările sufletești ale omului. Forma și culoarea sînt însă și ele în stare să abordeze o linie melodică sensibilă, fin nuanțată. Întrucît Beethoven și Goethe au fost germani, ar fi de așteptat ca germanii să fie în general înzestrați pentru poezie, muzică și pictură de peisaj. În ceea ce privește peisajul, această speranță nu prea este deocamdată îndreptățită. Cercetăm producția extrem de bogată, dar ni se întîmplă destul de rar să fim pe deplin satisfăcuți. Totuși cauzele care au împiedicat o reală înflorire, pe baza germenilor pe care i-am putut identifica în operele lui Caspar David Friedrich și ale contemporanilor săi, nu rămîn ascunse. La începutul secolelor al XVI-lea și al XIX-lea germanii le sînt superiori francezilor în ce privește dragostea pentru natură. În cursul secolului al XIX-lea raportul se inversează însă, peisajele germane comparabile cu cele ale lui Corot, Daubigny, Monet și Cézanne devenind extrem de rare.

Școala, educația, o estetică metafizică asimilată doar pe jumătate au favorizat ideația abstractă în dauna unei viziuni naiv-senzuale. Abstracție făcînd de inofensiva lipsă de gust a publicului cumpărător, producția a fost dirijată de gustul obtuz, denaturat, al „arbitrilor artei". Mă tem că în licee se mai citește și azi „Laokoon" al lui Lessing. Academia se agață de fantoma unei arte „elevate" care n-are azi nici un fel de rădăcini în solul real al vieții; ea galvanizează un ideal revolut. Operele vechilor maeștri, păstrate în muzee, sînt ușor accesibile; ele sînt copiate cu sîrguință. Apărute în condițiile unor alte concepții despre lume, ele pot fi studiate fără prejudicii numai de către cei cărora le este proprie o independență activă, ca Manet sau Liebermann. Pentru cei mai mulți ele sînt mai degrabă riscante decît folositoare.

Dorința de cîștig și ambiția determină alegerea obiectului, poziția* și viziunea. Pictorul caută să placă și să surprindă, să șocheze**. În expoziții izbîndesc lucrările de mari dimensiuni, insolitul, ceea ce produce un efect de șoc, iar medaliile sînt atribuite celor ce au realizat ceva ce li se pare „greu" arbitrilor artei. *Judecata lui Paris*, o compoziție cu nuduri, este, după părerea autorităților academice, un subiect greu, în timp ce peisajul ar fi ceva ușor. Academistului încununat cu premii îi vine mai ușor să înfățișeze *Judecata lui Paris*, decît i-a venit lui Cézanne să picteze un măr. Hotărîtor nu este subiectul, ci structura specifică a pictorului, raportul dintre măiestria acestuia și exigența față de propria creație. Cine se lămurește sub acest aspect, nu mai are decît un zîmbet cînd se pune problema deosebirii dintre „greu" și „ușor" în raport cu obiectul reprezentării, și nu se poate împiedica să sublinieze: Ce-i drept, este ușor, însă „ușorul" este dificil.

Alb-negrul face parte — după cum se știe — din moștenirea culturii plastice germane. Cea mai mare parte a cunoștințelor lui Goethe privind marea artă proveneau din mape cu gravuri, după cum sursa informațiilor acumulate astăzi de istoricul de artă o constituie, în bună parte, cărțile cu reproduceri, fotografiile și aparatul de proiecție. Studenții de la Academie se obișnuiesc să diferențieze net desenul de pictură. Pornind de la contur, instrucția cucerește pas cu pas modeleul și valorarea, adăugîndu-le acestora, mai tîrziu, culoarea. Cu instinctul său sănătos, copilul neșcolit se grăbește, dimpotrivă, să apuce imediat cutia cu vopsele.

În procesul de formare oferit de Academiile de artă simțul culorii se atrofiază. Fenomenul se adresează prin culoare simțului, receptivității noastre, iar prin formă intelectului nostru activ. Germanii

---

* Sau *punctul de vedere*, la propriu (în original *der Standpunkt*)

** Joc de cuvinte intraductibil: *Zu gefallen und aufzufallen*

au manifestat, în general, mai multă considerație pentru rațiune decît pentru sentiment, temîndu-se de degenerarea acestuia în sentimentalism. Însuși muzicianul Wagner s-a simțit constrîns să recurgă la cuvînt pentru a-și impune punctul de vedere. Pictorii care s-au bucurat, temporar, de cea mai înaltă apreciere — Menzel, Klinger, Böcklin — au fost oameni de duh, sau, cel puțin, socotiți ca atare. În fața lucrărilor acestora aveai la ce reflecta. Peisajul nu prea oferă prilejul de a manifesta inteligența. În cazurile în care unii pictori au optat pentru practicarea peisajului, ei trebuie să se fi impus în prealabil prin producții de altă natură, ca Thoma cu mesajul onest al scenelor sale de gen. Impresioniștii au depășit dualitatea formei și culorii, a desenului și picturii — dualitate firească și necesară în concepția vechilor maeștri — acordînd supremație culorii. Van Gogh, acest *enfant terrible* între contemporanii săi, care a potențat totul pînă la extrem, a exaltat — în condițiile naturii meridionale însorite — forța culorilor locale pozitive, mult peste impresia naturală. El era, într-adevăr, îmbătat de culori. Scrisorile sale, prin care cere de la Paris tuburi de culori, sună ca rugămințile fierbinți ale unui bețiv care are nevoie de băuturi tari, fără de care nu mai poate trăi.

O altă dualitate cu care au rupt-o impresoniștii exista între „studiu" și „tablou finit". Conform uzanțelor, imaginile pictate direct după natură erau considerate drept lucrări preliminare, cu ajutorul cărora artistul executa apoi în atelier — în liniște și netulburat de senzațiile vizuale excitante și prea versatile — compozițiile definitive, spre satisfacția sa și spre mulțumirea publicului cu dare de mînă. În cazul acestui transfer, aurul pur ceda locul în favoarea bancnotelor; cu alte cuvinte, o valoare perenă era sacrificată pentru una doar temporar valabilă. Ceea ce fusese înregistrat pe viu era rotunjit și schematizat de dragul „efectului". Cîteva „studii" ale unor peisagiști germani de succes, ca

ale fraților Achenbach*, surprind prin prospețimea și francheţea lor, în timp ce tablourile finite ale acelorași pictori, căutate pe vremuri cu ardoare, nu mai stîrnesc astăzi decît plictiseală. Impresioniștii, la rîndul lor socoteau finit și încheiat tabloul realizat *din prima mînă;* ei erau convinși că ceea ce fusese considerat pînă la ei drept schiță constituie o lucrare definitivă, și așteptau pînă ce „schițele" lor ajungeau să fie recunoscute drept opere cu valoare deplină.

Străduindu-se să evite judecarea greșită — din prisma epocii sale — a vechilor maeștri, omul cu pregătire istorică cade în cealaltă greșeală, aceea de a-i pretinde artei timpului său ceea ce realizaseră vechii maeștri.

Pe vremuri, pictura încălca, adeseori, unele domenii de care în zilele noastre se ocupă știința și literatura; ea povestea, descria, instruia, relata, predica, moraliza, fiind un mijloc pentru atingerea unor scopuri spirituale. Toate aceste îndatoriri și sarcini i-au fost treptat retrase, desigur fără ca creatorii să-și fi dat seama de această aparentă sărăcire, care constituia, totodată, o degrevare a artei lor. Iar arbitrilor artelor le-a venit greu să se obișnuiască cu această schimbare.

Modelul înălțător pe care-l oferă creațiile vechilor maeștri îi tot tentează pe pictorii culți și laborioși să încerce reînvierea artei monumentale, de majoră semnificație spirituală, să depună eforturi lăudabile, care nu-și ating însă scopul, căci atît pictorii cît și amatorii de artă, sînt lipsiți de o reală capacitate de receptare, de crez, de suficientă disponibilitate sufletească.

Arta plastică s-a delimitat, atît față de știință cît și față de poezie, retrăgîndu-se pe teritoriul său propriu. Lozinca *l'art pour l'art* proclamă o serie de renunțări și limitări, totodată și speranța de a se cultiva temeinic terenul propriu și a strînge recolte bogate. *L'art pour l'art* nu trebuie însă

* Andreas Achenbach (1815—1910), peisagist și pictor de marine; Oswald Achenbach (1827—1905), profesor la Academia de artă din Düsseldorf, autor de peisaje italiene ș.a.

tradus cu „pictură bună de dragul picturii bune", ceea ce n-ar însemna decît o nouă sărăcire a domeniului. Stînd în fața unei compoziții cu *Judecata lui Paris*, mă preocupă aventura mitologică, în timp ce cugetul meu este asaltat de alte variante ale temei. Frumusețile nude îmi oferă o imagine insolită, iar în mimica, atitudinile și gesturile figurilor descifrez firul narațiunii. Se apelează astfel la cunoștințele mele, la înțelegerea mea, care sînt solicitate și puse în acțiune. Stînd însă, în fața unei picturi înfățișînd un buchet de flori sau o pajiște din care un arbore se înalță către cer, orice participare rațională este exclusă. Nu mai percep decît o fărîmă de realitate familiară, la care se adaugă impresia: imaginea aceasta am mai văzut-o, dar niciodată așa cum a văzut-o ochiul fericit al pictorului. Spre a transmite însă simțirii mele, nemijlocit prin ochi, acest efect, pictorul trebuie să-și fi concentrat atenția mai intens asupra fenomenului natural decît cel care a pictat *Judecata lui Paris*, ultimul urmărind să ne convingă îndeosebi prin intermediul invenţiunii, al compoziției și al narațiunii. Nu se poate obține în același timp și la același grad și una și alta. Mărginindu-se la obiectul dat, pictorul își rafinează simțul culorii, ajunge la o mare diversitate de nuanțe, execuția sa dobîndește totodată un ritm accelerat, o vioiciune vibrantă, el fiind scutit, în prealabil, de munci pregătitoare dificile, îndelungate.

În pofida unei puternice rezistențe, ideea despre profesiunea de pictor s-a modificat și în Germania. Nu este întîmplător faptul că pictori încununați cu lauri în timpul vieții lor, coborîți, însă, mai tîrziu de pe soclu — ca Piloty, Makart, Gabriel Max — au creat compoziții figurale istorice, decorative sau simbolice; după cum nu este întîmplător că cei care creaseră în anonimat, fiind prețuiți numai după dispariția lor, în primul rînd Blechen,*

* Karl Blechen (1798—1840), remarcabil peisagist și grafician al romantismului german; a practicat pictura de *plein-air*, devenind un precursor al impresionismului.

erau peisagiști. Cu siguranță nu lipsa sentimentului naturii a fost cea care a frînat înflorirea unei picturi peisagistice de succes, ci mai degrabă prejudecățile autorităților, ale criticilor de artă și ale publicului cumpărător, iar în ce-i privește pe pictori, lipsa de încredere în sine și lipsa unui instinct sigur. La Paris cei neînțeleși găseau mîngîiere și încurajare în colectivitatea tovarășilor de destin, suportînd mai ușor lipsa succesului fără a se lăsa abătuți de pe calea idealurilor lor. În Germania, dimpotrivă, fiecare artist precoce față de epoca sa, indiferent de locul unde a trăit, a fost condamnat să ducă în mod izolat lupta împotriva mediului obtuz, fiind înfrînt mai devreme sau mai tîrziu. Chiar Blechen, care potrivit înzestrării și înclinațiilor sale ar fi putut deveni un Corot german, a fost deseori împins de factori externi către teatral și decorativ. Dacă în momentul de față Caspar David Friedrich și contemporanii săi sînt puși cu atîta zel în lumină, strămoșii fiind mai apreciați decît părinții, această preferință demonstrează că sentimentul german al naturii nu s-a putut manifesta și consuma pe deplin în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Pictorii de compoziții istorice sînt condamnați în ochii noștri, în timp ce pictorii „poeți" se mențin cu greu. Dacă Böcklin n-a încetat să cucerească pe iubitorii de artă germani lipsiți de păreri preconcepute, în pofida recunoașterii înaltelor năzuințe pe care le prețuim la maeștri ca Feuerbach sau Von Marées, apoi puterea de atracție provine în primul rînd de la elementul peisagistic, în perfectă unitate și armonie cu figurile sale mitologice și simbolice, constituind deseori o personificare a forțelor naturii.

Parcimonia sau largheţea pămîntului, blîndețea sau asprimea crestelor muntoase, atmosfera înviorătoare sau apăsătoare fac să vibreze diferențiat coardele acestui instrument care este sufletul uman. Tocmai în universalitatea stărilor de spirit astfel stîrnite rezidă efectul lor; ele seamănă cu niște recipiente modelate într-un fel sau altul, pe care le umplem din resursele noastre individuale, din

experiența vieții. Un peisaj vesel trezește eventual amintirea unor zile ale trecutei tinereți, a unei localități în care am cunoscut fericirea. Peisajul acționează în maniera muzicii fără cuvinte care stimulează imaginația fără s-o îngrădească, indicîndu-i mai degrabă direcția, decît o cale anume. Din impuls propriu îi atribuim melodiei un text al nostru, în timp ce orice element sau atribut omenesc dintr-un tablou ne impune acceptarea unui text anume preexistent.

Pămîntul ca obiect are cîte ceva comun cu ornamentul, care îndeplinește și el funcția de simbol vizual și împlinește pe deplin cerința formulei *l'art pour l'art*. În Orient, arta lipsită de un suport ideatic trăiește din ornament și culoare; ea acționează, ca simbol, mai mult asupra simțurilor decît asupra sentimentelor.

Experiența ne învață că omenirea a ajuns să fie mai receptivă față de impresiile care pornesc de la natura *devenită*,* decît de la ornamentica geometrică sau arhitectonică *inventată*.

Concediată din slujba bisericii, arta plastică n-a rupt nici pe departe toate legăturile cu universul emoțional religios. Pictorii din secolul al XVI-lea contemplau universul vizibil al peisajului cu aceeași stare de spirit de care erau pătrunși la frecventarea bisericilor. În evul mediu orice gîndire metafizică fusese captată, dirijată, dar și limitată de doctrina tradițională; mai tîrziu, eliberîndu-se, ea a făcut digresiuni în poezie și artă, fără însă a abandona moștenirea acelei mentalități pioase. Întrucît lumea ca creație — de fapt ca rezultat al Creațiunii — fusese glorificată prin persoana Creatorului, către care se înălțau privirile credincioșilor, ca bunăoară în secolul al XVII-lea, consacrarea religioasă a acestei lumi s-a perpetuat și în noua situație, cînd relația dintre creațiune și creator a devenit problematică. Da, evlavia în fața lumii vizibile a cîștigat în profunzime atunci cînd forța creatoare, adorată dintotdeauna ca fiind de sorginte divină, a început să fie căutată în natura însăși. Nevoia personală de credință, necesitatea mereu vie de a adora contemplînd, s-a concentrat asupra peisajului. În secolul al XIX-lea arta lui Caspar David Friedrich și Van Gogh exprimă în modul cel mai categoric faptul că ei contemplă natura în stare de extaz religios. Cunoașterea unor cazuri extreme, ca cele întîlnite în spațiul nordic puritan, ne facilitează să percepem elementul religios și acolo unde el se manifestă mai puțin ostentativ, acționînd în zonele inconștientului, ca în arta senzuală a adoratorilor francezi ai luminii. În pofida mentalității sale laice, de liber cugetător, pictorul adoptă o atitudine afirmativă, de recunoștință față de o frumusețe care, dacă nu este creată de Dumnezeu, nu este creată cu siguranță nici de om. Asemenea unui tablou, versurile lui Gottfried Keller

An dich, du wunderbare Welt,
Du Schönheit ohne End',
Schreib ich' nen kurzen Liebesbrief
*Auf dieses Pergament . . .**

îmbină o stare de elevație sufletească nereligioasă cu un cult optimist al naturii.

Pășind în spațiul bisericii, omul se elibera de limitarea sa egocentrică. Călătoriile, atmosfera de vacanță îi asigurau, la rîndul lor, deconectarea, despovărarea de grijile cotidiene. La malul mării, Heine punea întrebări** la care biserica dăduse de mult răspunsuri categorice. Arta n-a încetat să caute elucidarea acestor probleme — chiar dacă răspunsurile satisfăceau mai degrabă sensibilitatea

* *Die gewordene Natur*

* Ție, lume minunată, / frumusețe nemărginită, / ți-am așternut o scurtă epistolă de dragoste / pe acest pergament . . .

** Spuneți-mi, care e rostul omului?
De unde a venit? Încotro se îndreaptă?
(din Heinrich Heine, *Die Nordsee*, 1825/26, ciclul II: *Fragen*). În acest context ni se pare nimerit să cităm titlul celebrului tablou al lui Gauguin: *De unde venim? Cine sîntem? Încotro mergem?* (1897), atît de înrudit cu versurile de mai sus.

premonitorie decît intelectul — devenind, în epoca științei, refugiul și ascunzișul unor nevoi religioase. Oameni înzestrați intelectual căutau să umple cu teorii filosofice vidul lăsat de dispariția credinței biblice; în același timp, cei înzestrați, sub aspect vizual, căutau să compenseze cele pierdute dăruindu-se miracolului lumii vizibile. Natura în incomprehensibilitatea ei a devenit simbolul lui Dumnezeu, care este — după Lichtenberg* — incomprehensibilitatea personificată".

Cuvîntul *Weltanschauung* (concepție despre lume) aruncă, prin ambiguitatea sa, o punte între trăirea vizuală și dogma metafizică, sugerînd cît este de dependentă istoria vizualității — și, odată cu aceasta, istoria artelor plastice — de viața spirituală și avatarurile acesteia. Atîta timp cît credința biblică domnea neclintit, acel „*maker*"** — cum îi zic englezii — imaginat după chipul și asemănarea omului, crease în mod rațional și planificat Cosmosul, precum și organismele predestinate să fie invariabile ca formă și materie. Cînd însă lumea ajunse să fie considerată în sine, cauza apariției ei a fost transferată asupra naturii, privirile fiind îndreptate către procesul de devenire, creștere, dispariție, transformare, către relațiile existente între lucruri, de pildă către relația dintre sol și vegetație, dintre formația geologică și cursul rîurilor, către forțele elementare ale naturii și efectele lor. În tot ce există se intuia procesul devenirii. În sfîrșit, cînd existentul (în sine) începu să devină problematic, cînd însuși obiectului lipsit de un subiect i se contestă existența, cîștigă importanță viziunea dependentă de subiectivitatea privitorului.

Astfel a fost înlocuită lumea existentă de cea în devenire, apoi lumea în devenire, la rîndul ei, de cea a aparenței. Iar această evoluție, în cursul căreia a slăbit succesiv influența sentimentului religios, se reflectă vizibil în istoria artelor plastice și, cu deosebire, în istoria peisajului. Dragostea pentru natură nu lipsea nicidecum în evul mediu, din punct de vedere imagistic ea se manifesta, însă, altfel decît în epoca modernă. Sculptorul din secolul al XIII-lea observa cu evlavie organismele vegetale și animale existente, introducîndu-le ca simboluri sau ornamente în vastul sistem imagistico-didactic, cum trebuie receptat veșmîntul iconografic al catedralelor. Pentru a lua în seamă conexiuni peisagistice, imaginației sculptorului îi lipsea prilejul și ocazia în cadrul sarcinii ce i se încredințase.

Programul impresioniștilor nu mai este considerat, de mult, drept unul general valabil. Reacția manifestată sub înfățișarea revendicării unei forme închegate, ferme a „obiectivității" [*Sachlichkeit*] nu poate fi trecută cu vederea. Ambiția luptă pe toate căile, agitînd formule ce sună mai mult sau mai puțin convingător, pentru a capta atenția și considerația publicului. După toate experiențele cu arta „nouă", întîi disprețuită apoi admirată, se așteaptă creații de valoare tocmai din partea unor orientări șocante și insolite. În condițiile profuziunii de experimente și excese, din moștenirea impresionismului pare a se decanta ca zestre, pentru astăzi și pentru viitorul apropiat, preferința pentru culoarea vie, clară și viguroasă. În această împrejurare este mai puțin decisiv faptul că pictorii s-au obișnuit să picteze în aer liber; soarele poate domni și în ateliere iar „*plein-air*"-ul poate deveni convenție și „frumusețe" consacrată, ca pe vremuri clarobscurul sau armonia caldă, potolită. Se remarcă, ca o reacție la lozinca bătăioasă „*l'art pour l'art*", nostalgia după o artă cu mesaj spiritual. Sub acea lozincă incriminată, arta plastică s-a refugiat tot mai mult din zona spiritualului în cea a sentimentelor, apoi în cea a simțurilor, evitînd orice dependență. Peisajului — și naturii statice — această schimbare i-a fost de folos, ca și picturii în accepțiunea ei mai restrînsă, căci fiecare obiect determină alegerea mijloacelor de expresie ce-i sînt adecuate. Istoricul trebuie firește să atragă, precaut, atenția asupra faptului că arta

* Georg Christoph Lichtenberg (1742—1799), naturalist, fizician, scriitor și filosof german, profesor la Universitatea din Göttingen.
** Făcător, creator (în engleză în orig.)

devenită stăpînă pe un domeniu limitat a fost pe vremuri o slujitoare laborioasă şi fericită datorită muncii ei. Împrejurarea că un pictor atît de prețuit ca Degas a evitat peisajul — şi natura statică —, că simțea nevoia să mobilizeze în slujba artei totalitatea forțelor sale sufleteşti şi intelectuale poate trezi neîncredere față de autolimitarea şi suficiența ce predomină prin ateliere. Faptul însă că el nu aflase o totală satisfacție în profesia de pictor şi că, în pofida tuturor succeselor, a devenit din ce în ce mai acru şi dezamăgit, lasă să se întrevadă marile dificultăți ce trebuie biruite spre a se concilia trăirile vizuale cu imperativele spiritului. Marea acuitate a simțurilor ce li se cere pictorilor absoarbe alte capacități. Omenirea se îndreaptă către specializare, către diviziunea muncii şi o profilare unilaterală. Se vor găsi forțe suficient de puternice, aşa cum a fost, pe vremuri, biserica, în stare să-l domine din nou, pe artistul plastic? Poate o nouă credință, o pasiune politică, națională sau un nou cult al eroilor?

PICTURA DE GEN

DESPRE APARIȚIA ŞI NATURA PICTURII DE GEN. Pictura de gen este o noțiune vagă, incert delimitată, care se lasă mai greu definită prin afirmații decît prin negații. Din domeniul faptelor şi acțiunilor umane, tot ceea ce nu apare în pictură ca ceva important din punct de vedere istoric, religios sau mitologic, tot ce nu este promovat, evidențiat, sau consfințit de ştiință, gîndire sau credință, îi revine — ca domeniu — picturii de gen. Aş putea afirma că tărîmul picturii de gen este configurat de tot ce e „comun", dacă acest cuvînt nu s-ar fi demonetizat prea tare în decursul timpului. Goethe ar fi definit încă fără ezitare „comunul" (*das „Gemeine"*) drept domeniu al picturii de gen. În orice caz, spațiul noțiunii de „gen" este delimitat de jur împrejur de cel al noțiunii de „ieşit din comun".

Cuvîntul artificial *Sittenbild** este, ce-i drept, mai bogat în conținut decît termenul mai vechi de *Genre***, nu prea este însă de preferat, deoarece el afirmă ceva, fără să spună totul. *Sitte* (moravuri) înseamnă: o formă de viață uzuală, deprinsă, gata primită. Pe pictorul compozițiilor de gen îl preocupă însă ceea ce oamenii obişnuiesc să facă nu

* tablou de moravuri

** Gen (din fr. *genre,* intrat în lb. germană ca atare)

numai pentru că așa le-o prescriu moravurile, ci și din înclinație și instinct.

Noțiunea de „gen" poate fi privită ca o suprafață circulară, a cărei zonă centrală, esența acelei noțiuni, este sesizabilă cu o maximă claritate, în timp ce către periferie lucrurile capătă un caracter tot mai echivoc. Discul este intersectat de sferele altor noțiuni, născîndu-se astfel cîmpuri în care pictura de gen apare împestrițată de interferența cu pictura istorică, religioasă sau portretistică.

Interesul pe care-l trezește un eveniment istoric se datorează caracterului său extraordinar, unicității sale. Unic este și omul *ca individ* și, ca atare, prezintă puțin interes pentru pictura de gen. Gen înseamnă specie, clasă, categorie. În pictura de gen cazul înfățișat face aluzie la alte cazuri, astfel încît o întîmplare sau o stare sînt vizualizate conferindu-li-se un statut de *exemplu*, ceea ce în termeni filosofici înseamnă că aici se exprimă o „idee". Pictura istorică arată: o dată s-a întîmplat cutare lucru; pictura de gen afirmă în schimb: acest lucru se întîmplă adeseori; astfel se comportă țăranii în cutare loc, în cutare timp; sau: așa se întîmplă cînd se înfruntă călăreți inamici.

Am întîlnit undeva și definiția: caracterul anonim ar fi o trăsătură proprie picturii de gen. În lipsa numelor — pe care nu le cunoaștem, dar nici nu ne preocupă — se revelează nemijlocit general-umanul și, în cadrul general-umanului categoria socială, sexul, vîrsta, precum și trăsături generale proprii mamei, copilului, soldatului, doamnei. Individualul ne face să ne interesăm înainte de toate de numele modelului.

A vedea înseamnă a re-cunoaște. O pată verde este interpretată drept un copac, clasificat în rîndul noțiunilor formate empiric de fag, stejar etc. Pictorul — urmărind premeditat un efect de ansamblu, decantat — canalizează șuvoiul de elemente individuale ce-l copleșesc, pe făgașul speciilor, al generalizărilor. Obiectele înlesnesc sau îngreunează această muncă, ele deosebindu-se prin gradul specificității individuale sau prin gradul

receptării de către noi a specificității lor individuale. Un măr îl preocupă pe artist ca reprezentant al acestui fel de fruct, cu toate că, în sensul strict al cuvîntului, nu există două mere la fel. Cu cît mai sus urcăm pe scara naturii, cu atît mai categorică devine supremația individualului asupra tipicului, a elementului generic, categorial. Cu cît mai hotărît pornesc pictorii de la noțiuni, cu atît mai apăsat anihilează ei individualul, stilizează sau caricaturizează, îndeosebi chipul uman, în timp ce mărul, care este pentru ei un măr oarecare și nu *acest* măr, anume, îl redau pur și simplu, pentru că aici noțiunea și fenomenul concret se suprapun. Faptul că în evul mediu artiștii plastici porneau de la noțiuni este evident; în epoca modernă asistăm la o dispută dintre tipul general și cazul unic, individual.

Secolul al XVII-lea constituie perioada de maximă înflorire a picturii de gen. Atunci se afirmă, îndeosebi în Țările de Jos, o concepție, pe baza căreia acțiunile și faptele oamenilor, independent de însemnătatea acestora și de împrejurările în care se manifestă ele, devin un obiect predilect al figurării plastice. Simțul realității, orientat — din punct de vedere ideatic — asupra tipicului, a creat, astfel, pictura de gen.

Germeni, mlădițe, faze premergătoare ale picturii de gen pot fi sesizate încă din arta medievală. Cotitura spre laic, cu înlăturarea tradiției imagistice religioase, s-a produs în secolele al XV-lea și al XVI-lea, după ce un curent subteran șubrezise temeliile concepției ortodoxe despre lume.

Omul evlavios, care-și considera existența pe pămînt încărcată de păcate, ca o existență ce trebuie depășită, nu se putea bucura, cu conștiința împăcată și senină, de imaginea realității. Chiar după ce strictețea dogmelor religioase cunoscuse o relativă relaxare, tot ce era pămîntesc, laic, rămase pentru multă vreme un obiect dubios, suspect, admiterea sa în domeniul artei necesitînd anumite subterfugii.

Prilejurile de a strecura în artă elemente profane erau folosite cu atît mai bucuros, cu cît con-

cepția creștină despre lume nu reușise niciodată să elimine pe de-a-ntregul bucuria vieții și voluptatea simțurilor.

Potrivit învățăturii bisericii, credința conferă oamenilor capacitatea de a zări ceea ce este invizibil. Aceasta canaliza pe un făgaș anume activitatea artiștilor plastici, potențîndu-le imaginația. Întrucît, însă, fantezia imagistică era alimentată exclusiv de către realitatea dată — invizibilul putînd fi înfățișat numai prin vizibil, spiritualul numai prin material-corporal, divinul numai prin uman, abstractul numai prin concret — opera de artă a devenit simbol, alegorie sau hieroglifă. Aici s-a configurat ceva, mărturisind, însă, un mesaj cu totul diferit.

Concepția despre lume a Evului Mediu fusese unitară și atotcuprinzătoare. Artiștii erau înfruntați cu obligația de a vizualiza acel grandios edificiu spiritual. Credincioșii „citeau" opera de artă ca pe o frază ilustrînd dogma bisericească. Tot ce ținea de lumea pămîntească era fixat într-o operă-cadru care ajungea pînă la cer, depinzînd de voința divină — potrivit credinței, și de constelații — potrivit superstiției. Repertoriul iconografic al unei catedrale înfățișează, printre altele, un bărbat ascuțindu-și coasa. Acesta este, fără îndoială, un motiv cu caracter de gen. Aici este vorba, însă, de o imagine simbolizînd una din lunile anului.* Calendarul le-a oferit pictorilor miniaturiști un prilej binevenit de a zugrăvi amănunțit viața rurală.

Cărțile tipărite cu placă de lemn (*Blockbuch*) în secolul al XV-lea, care se inspiră din miniaturi mai vechi, conțin reprezentări ale muncilor și meșteșugurilor. Orice acțiune „omenească" este pendinte și aici de fire manevrate „de sus". Activitatea lucrativă a populației rurale este încadrată în mișcarea ciclică a anotimpurilor, în alternarea lunilor.

Îngustarea vieții spirituale și a fanteziei imagistice de către credința ordonatoare constrînse realul să se replieze și înfrînă plăcerea artistului de a

* August

reda lucrurile observate nemijlocit. Această conjunctură îi impuse creației un plus de decantare, potențare și idealizare, odată cu accentuarea dependenței artiștilor de iconografia tradițională. Dependența de tradiție lămurește natura impersonală, trainică a stilului medieval. În ce privește însă aspectul formal, sculptura era cea care avea supremația în arta elevată și cea monumentală, sculptura care, potrivit naturii sale, se comportă cu indiferență față de „gen". Fiind în serviciul bisericii, creînd obiecte de cult, artiștii plastici asimilau cîte ceva din firea înstrăinată de lume a clerului, în timp ce, în opoziție cu această tendință, practica ochilor îi familiariza cu realitatea vizibilă.

În secolul al XV-lea pictorii aveau de rezolvat probleme aproape identice cu cele din evul mediu, le rezolvau însă în alt spirit, deoarece nevoia înflăcărată de a obține iluzia realității ducea la ascuțirea observării lumii reale. Astfel, motive de gen și-au făcut apariția în cadrul picturii religioase. Tot ceea ce în faptele și preocupările zilnice ale oamenilor se oferea spre a fi privit cu ochiul, oferea totodată pictorului de tablou de gen materialul în care el percepea tipicul, specificul unei anumite categorii umane.

Cel ce a asistat ca martor ocular și observator îndrăgostit de adevăr — ca Stendhal — la lupta de la Waterloo n-a surprins decît aspecte cu caracter de gen. Un pictor poate configura imaginea unei bătălii ca o pictură istorică numai dacă — pătruns de importanța hotărîtoare și implicațiile evenimentului — pornește la lucru cu o matură privire retrospectivă și cu o viguroasă imaginație eroizantă. Pictura istorică nu izbîndește fără patosul conferit de trecerea timpului. „Așa obișnuiește să se întîmple" desemnează viziunea pe baza căreia din transfigurarea artistică a unui eveniment rezultă o scenă de gen; același eveniment, considerat în unicitatea lui, strict localizat în timp și spațiu, devine pictură istorică. La drept vorbind, nimic nu are în sine caracter de gen sau istoric; gîndirea este cea care îi conferă un caracter sau celălalt. Așa se petrec lucrurile și în ce privește temele religioase, biblice.

întrucît ceea ce este pămîntesc, adică vizibilul (*das Sichtbare*) îi apare credinciosului drept josnic, afurisit, lipsit de mîntuire, motivele admise în artă din lumea reală, vizibilă dobîndesc un caracter ce frizează caricatura, reliefînd, prin contrast, tot ce concură la crearea impresiei de „sfînt" și „divin". Lumea de aici, cea reală, devine demnă a fi reprezentată doar ca imagine opusă lumii „de dincolo". Jan van Eyck zugrăvește cu plăcere și haz figurile soldaților adormiți în panoul reprezentînd *Sfintele femei la mormînt*, ca pe niște personaje cu caracter de gen, chiar umoristice, potențînd, prin opoziție contrastantă, apariția ideală a femeilor și a îngerului care anunță învierea. Realitatea văzută s-a strecurat în pictura religioasă printr-o poartă îngustă.

În secolul al XVI-lea, — mînată de impulsul de a depăși tradiția iconografică pe baza experienței vizuale — concepția laicizantă asupra scenelor biblice s-a manifestat într-o manieră curajoasă, detașată. Icoana devine pictură istorică, fiind luate în considerație locul și timpul acțiunii, iar tabloul istoric se apropie de pictura de gen, în măsura în care pictorul urmărește strîns realitatea dată. Pieter Bruegel laicizează scena cu *Purtarea crucii*, alegînd un punct de privire din care Mîntuitorul, situat departe, abia vizibil, aproape că dispare în șuvoiul mulțimii ce se grăbește, curioasă și setoasă de senzații, să asiste la scena execuției. Firește, în prim-plan apar, pe o movilă, credincioșii îndurerați, însă acest grup, înfățișat în mod obligatoriu, nu reușește să se afirme în comparație cu masa populară turbulentă, în pofida dimensiunilor relativ mari ale figurilor și a spațiului important pe care-l ocupă. Evenimentul tragic este înfățișat ca victorie, ca preponderență a lipsei stupide de sensibilitate.

Atracția exercitată de realitate asupra societății neerlandeze devine atît de viguroasă în secolul al XVI-lea încît subiectul religios este folosit ca prilej de a expune pe larg, în prim-plan, scene de gen și elemente de natură statică. Ceea ce pictorul n-a avut cum să vadă cu ochii săi apare adeseori

palid și schematic, în depărtare — solicitînd chiar un efort de căutare din partea privitorului —, constituind mai degrabă titlul și pretextul decît conținutul tabloului.

Pieter Aertsen și-a satisfăcut contemporanii pictînd tablouri de altar cu figuri ample, panouri distruse, în bună parte, de mișcările iconoclaste. Talentul său era însă orientat către receptarea nemijlocită a lumii vizibile . . . El a creat scene de gen în care patosul, inerent formatelor ample de tablou și figurilor realizate la scară monumentală, contravine conținutului modest din punct de vedere spiritual, al lucrărilor sale. El se arată mai tare în natura statică decît în pictura de gen, mișcarea și gesturile oamenilor, precum și relațiile psihice dintre ei fiind înfățișate mai puțin satisfăcător, în timp ce pictura sa viguroasă se desfășoară din plin cînd este vorba de obiecte neînsuflețite și animale. În *Nașterea lui Cristos*, de pildă, ne impresionează cel mai mult capul de bou, pictat viguros și veridic. Generația ce i-a urmat și, mediat, pictura secolului al XVII-lea, au fost înrîurite mai degrabă de naturile statice decît de narațiunile sale cu caracter de gen.

Faptul că unui pictor îi lipsește umorul și imaginația nu prea se observă cînd este vorba de maeștrii din secolul al XV-lea, deoarece biserica și tradiția suplinesc această lipsă. Pictorii din secolul al XVI-lea, bucurîndu-se de o sporită libertate, trebuiau să învingă banalitatea prin forțe proprii, ceea ce i-a reușit unui Bruegel, nu unui Pieter Aertsen.

Așa cum Pieter Aertsen — cu profuziunea strălucitoare de obiecte neînsuflețite pe care le-a integrat artificial și nejustificat compoziției cu subiect biblic, contribuind la denaturarea acesteia — a prefigurat natura statică monumentală flamandă, pe care o cultivă Frans Snyders în secolul al XVII-lea; la fel își are Jordaens un strămoș în Jan van Hemessen, care excelează în racursiurile îndrăznețe ale unor masive corpuri omenești și folosește orice prilej (cu deosebită predilecție parabola *Fiului rătăcitor*) pentru a înfățișa într-o

manieră frustă, expresivă, acte și comportamente imorale. Van Hemessen oferă o pictură de gen deghizată, realizată la o scară excesivă. Criza gustului neerlandez ajunge acum — în jurul anului 1540 — la apogeu, prin violenta confluență a unor curente disparate ca orientarea laicizantă, tematica religioasă, corporalitatea greoaie, precum și idealurile morfologice meridionale asimilate doar pe jumătate. Monogramistul de la Braunschweig, identificat odinioară cu Van Hemessen — realizînd compoziții la o scară mai redusă, ceea ce le conferă un aer mai potolit, mai ușor asimilabil —, cedează plăcerii de a reprezenta ospețe, chefuri și viața de bordel, de o manieră naivă, ca să le fie pe plac atît habotnicilor cît și, deopotrivă, mirenilor înrobiți plăcerilor lumești.

Așa-numitul Maestru al semifigurilor feminine* a zugrăvit de repetate ori, evident spre satisfacția contemporanilor săi, încîntătoare femei tinere, care — cu aceeași grație feminină ca modelele lui Terborch — scriu scrisori sau fac muzică. El n-a omis însă niciodată să așeze pe masă un vas, ca atribut al Mariei Magdalena, ca și cum antecedentele foarte lumești ale acestei penitente ar fi oferit — asemenea faptelor deplorabile ale fiului rătăcitor — un prilej binevenit de a îmbina în tablou elemente de gen.

Marinus van Roymerswaele a făcut din imaginea Sf. Ieronim, — pe care l-a înfățișat studiind, în chilia sa, cu trăsături puternic marcate de munca intelectuală — simbolul și tipul „profesional" al gînditorului erudit.

Bruegel a ajuns relativ tîrziu la pictura de gen pură; abia cu *Dans țărănesc* și *Nuntă țărănească*, cele două capodopere din Kunsthistorisches Museum de la Viena. El avea multe de spus și spiritul său cuprinzător năzuia către o posibilitate de cuprindere enciclopedică. Tabloul său înfățișînd *Jocuri de copii* este o apoteoză a vitalității infantile, compoziția închinată *Proverbelor* fiind completă și atotcuprinzătoare ca un lexicon. Oricît de

* *Meister der weiblichen Halbfiguren*

direct, de frapant ni s-ar înfățișa, concretul bruegelian încorporează totdeauna o idee, o învățătură. Pictorul urmărește să ilustreze conceptul nu printr-un singur exemplu ci printr-un șir întreg de exemple. Acuitatea observației, o participare voioasă la faptele, preocupările și ipostazele cotidiene ale oamenilor, o intimă familiarizare cu sufletul celor din popor l-au ajutat să sesizeze exemplar viața reală, în infinita ei multilateralitate. Intenția moralizatoare — sarcină impusă de gustul epocii — a supus, însă, individualul, rezultatul percepției, unei „planificări" spirituale: întîmplările, acțiunile și stările de fapt le-a subordonat unei idei, vizualizînd o cugetare, o zicală sentențioasă sau umoristică a înțelepciunii populare. Fantezia poporului a făurit zicale, de o frapantă concretețe imagistică, din care Bruegel, la rîndul lui, a figurat imagini pline de semnificație.

Există desigur picturi de gen — în accepțiunea restrînsă a termenului — realizate înainte de apariția lui Bruegel; astfel sînt panourile pictate de Lucas van Leyden, înfățișînd grupuri de oameni care joacă șah sau cărți. Există elemente de gen și mai vechi în grafică, în gravurile lui Schongauer, ale Maestrului cărții gospodărești* și ale altora. În unele texte mai vechi sînt menționate și scene de gen ale lui Jan van Eyck, care, însă, nu ne-au parvenit. Este vorba de imagini cu femei făcînd baie. Se pare că Jan van Eyck s-a folosit cu plăcere de prilejul de a zugrăvi nudul feminin. Un asemenea tablou, atribuit lui Rogier [van der Weyden] este pomenit în secolul al XV-lea, la Genova. Îndeosebi principii și nobilii italieni solicitau astfel de compoziții. S-ar putea ca sensul mai adînc, înțelesul simbolic al acestor tablouri să nu fi fost sesizat. Există informații documentare și despre o *Vînătoare de vidre* aflată pe vremuri la Veneția, și socotită operă a lui Jan van Eyck. Identitatea autorului devine, însă, cu atît

* În germană: „*Hausbuchmeister*" sau „*Meister des Hausbuches*", desenator, gravor și pictor din Renania (activ. c. 1475— după 1490), pomenit mai de mult ca „Maestrul Cabinetului din Amsterdam".

mai incertă, cu cît tabloul a fost pictat — zice-se — pe pînză, prin urmare într-o tehnică neobișnuită pentru van Eyck.

În ce-l privește pe Lucas van Leyden, nu încape îndoială, că preferințele sale îl orientează către pictura de gen autentică, însă maniera de realizare și sentimentul, care determină expresivitatea fizionomiilor și gestica figurilor, mai rămîn tributare tradiției picturii bisericești. Drept rezultat persistă o anumită nepotrivire între natura obiectului și atmosfera generală gravă, apăsătoare. Acest lucru este valabil cel puțin pentru începuturile activității maestrului.

Reprezentînd un negustor cu registrele sale, alături de soția sa, Quentin Massys intenționa probabil să ne împărtășească, dincolo de tot ce-i vizibil, și un mesaj moralizator, ceea ce se sustrage înțelegerii noastre, pentru că altfel el obișnuia să înfățișeze omenescul drept expresie a unei condiții josnice, inferioare, țintuindu-l, diform, la stîlpul infamiei. Înfruntarea dintre Bine și Rău are loc pe tot întinsul operei sale și cu toată intensitatea. În cursul vieții omenești, dragostea trupească stîrnește puternice valuri și vîrtejuri; ea captivează ca factor emotiv existînd în limitele firescului, ca ceva ce acționează veșnic, necondiționat de loc și de timp, întotdeauna sigură de adeziunea generală. De multe secole pictorii scenelor de gen sînt preocupați de toate ipostazele și gradațiile erotismului manifestat fie brutal și pe față, fie manierat și ascuns.

Secolul al XVI-lea, căruia îi plăcea să dea lecții, care aprecia contrastele și caricatura, alegea cu predilecție cazurile curioase din relațiile dintre sexe, alăturînd moșneagul pețitor femeii tinere și bătrîna pofticioasă bărbatului tînăr. În cadrul firescului tot ce este împotriva firii provoacă rîsul prin comicul frapant, constituind totodată și un drastic avertisment. Ca simboluri formale sînt folosite înfățișarea chipeșă pentru tinerețe, decrepitudinea pentru bătrînețe, iar pentru vizualizarea noțiunilor de bine și rău se apelează la ipostaze ale frumosului și urîtului.

Pătrunderea în artă a *acestei* lumi, de dragul propriilor ei virtuți, a fost admisă tîrziu și acceptată fără obiecții abia după ce credința religioasă devenise ostilă reprezentării prin imagini, iar biserica încetă să mai înrîurească artele plastice. În Nordul protestant se maturiza o concepție despre lume în care tot ce este omenesc era considerat demn de a fi configurat plastic, nu ca un accesoriu ci ca un subiect major în sine, privit cu obiectivitate, sinceritate și bunăvoință. Dacă în creația lui Bruegel, Pieter Aertsen, Jan van Hemessen, Marten van Cleve tendințele către o pictură de gen pură erau clar sesizabile, acestea nu au atins în Țările de Jos o reală înflorire, îndeosebi datorită preponderenței unor idealuri de frumusețe meridionale. Dezvoltarea în direcția picturii de gen se întrerupse odată cu triumful — în țările nordice — al tendinței către formele ample, către monumentalitate, către invențiune și compoziție în spiritul renașterii italiene, odată cu afirmarea și supremația unor pictori ca Lambert Lombard, Pieter Coecke, Frans Floris, Heemskerck și Maerten de Vos. Ceea ce i se oferea ochiului era receptat și acceptat în măsura în care portretul respecta cu fidelitate trăsăturile individuale. Se năzuia către o frumusețe general valabilă, către o atitudine eroică, către o artă „mare“ în măsură să înlăture orice element de gen. Se sacrifica unei viziuni „internaționale“ eclectice, tot ce se petrecea *aici* și *acum*, ceea ce era apropiat, specific, autohton. Dacă afirmarea plenară a picturii de gen fusese frînată mai înainte de credință, de imperativele bisericești, de data aceasta asimilarea fără prejudecăți a vizibilului era împiedicată de un rafinat gust al formei, de tendințele sofisticate, lipsite de naturalețe, ale celor ce-și asiguraseră atît succesul cît și autoritatea.

Într-o perioadă în care Michelangelo și Rafael constituiau modele absolute pentru artiștii din țările nordice, pictura de gen nu avea cum să se dezvolte. Renașterea și barocul adoptaseră o atitudine critică, orgolioasă și discriminatoare față de realitate, socotind că menirea artei constă în a o

purifica de vulgaritate. Aceasta nu înseamnă că motivele de gen ar fi fost evitate cu desăvîrșire; o trecere în revistă a producției italiene și spaniole ne demonstrează însă că acea participare la cotidian, acel mod de simțire care generează pictura de gen, îi lipsește sau pare să-i lipsească amatorului de artă din Nord, și de ce anume. Începînd cu formatele mari, cu figurile ample, cu patosul dimensiunilor — totul contrastează cu obiectul modest, neînsemînat al scenelor de gen.

Creatorul de picturi de cult elimină individualul ca pe ceva inferior, nepotrivit, întîmplător, fragmentar, spre a glorifica divinul și sacrul prin „frumusețe"; pictorul compozițiilor de gen elimină individualul în favoarea specificului general. Acel pictor care concepe caracteristicul pornind de la noțiune se apropie prea mult de caricatură, pe care cineva a definit-o foarte nimerit drept boala copilăriei picturii de gen.

Chestiunea era să înfățișeze țăranul, cerșetorul, cavalerul, doamna — definiți prin costum, moravuri și conduită — și anume ca tipuri, nu ca persoane individualizate. Privirea de la distanță, legată de figurile realizate la scară mică, favorizează evidențierea proprietăților tipice, estompînd pe cele individuale — spre deosebire de figurile construite la scară mare, de privirea din apropiere, de modul de a vedea corespunzător portretului. Pictorul scenelor de gen poate crea tipicul pe baza memoriei sale vizuale, fiind nevoit să apeleze destul de rar la impresii vizuale singulare. Figurile în mărime naturală obligă la individualizare. Compozițiile de gen create de Velázquez — probabil cele mai remarcabile realizări pe care Sudul le-a reușit în acest gen de pictură — apar, în comparație cu cele olandeze, ca avînd caracter portretistic, făcute după modele reale și lipsite de o anume familiaritate. Un tablou mic spune mai răspicat decît unul mare: eu sînt pictură, nu realitate. Obiectul ne este apropiat sufletește dar distanțat ca localizare, ceea ce îi diminuează simțitor banalitatea. Dacă însuși „realistul" Velázquez eroizează poporul, ne putem aștepta să întîlnim mult mai multe atitudini teatrale la alți pictori meridionali. Extraordinarul, sublimul se putea afirma cu o forță impresionantă într-o ipostază de calm monumental; obișnuitul și mediocrul în schimb, puteau reclama atenție îndeosebi prin mișcare și agitație manifestă. Sus veșnicul, perenul, jos mersul grăbit al lumii, deșertăciunea turbulentă, trecătoare.

Pentru o privire retrospectivă, scenele de gen create în vremuri revolute dobîndesc, mai mult sau mai puțin, un caracter de document al istoriei culturii. Portul, moravurile, comportamentul, caracterele etnice, tipologia umană, obiectele uzuale informează asupra timpului și locului acțiunii, răspunzînd întrebărilor privitorului. Prin aceste mărturii pictura de gen este opusă peisajului durabil, neschimbător — supus transformărilor în desfășurarea lor istorică numai datorită subiectivității viziunii.

Natura și activitatea vizibilă a oamenilor sînt condiționate de loc și de timp, deosebirile marcînd o gamă largă de grade și nuanțe. Instinctul primar este reprimat, mai puternic sau mai slab, de obiceiurile în plină schimbare. Intelectul este cel care se transformă, nu „voința" (*der Wille*) — ca să-l cităm pe Schopenhauer. Țăranul, copilul, toate ființele apropiate de natură sînt mai puțin înrîurite de aceste transformări decît clasele de sus, decît societatea civilizată. Pictorul, sensibil la zestrea afectivă general-umană, se îndreaptă cu o înclinare firească către stările de jos, ale căror acțiuni și comportamente nu sînt rigid reglementate prin educație, prin ceremonial. Jocurile de copii din zilele noastre nu sînt foarte diferite de cele din secolul al XVI-lea. Țăranul la muncă, la petrecere, la ceartă, nu oferea pe vremuri o imagine considerabil diferită de cea din vremea noastră, îmbrăcămintea, locuința și uneltele sale s-au schimbat și ele relativ puțin*. În consecință, scenele de gen ale lui Bruegel, Brouwer, Van Ostade acțio-

* Considerațiile autorului se referă, evident, la situația de la începutul secolului nostru.

nează nemijlocit asupra noastră în timp ce scenele de societate preferate în secolul al XVII-lea, cu recuzita lor „de ultimă modă" — care a încetat de mult să mai fie modernă — ni se înfățișează cu o notă de ciudățenie și de mascaradă. Către sfîrșitul secolului al XVII-lea și de-a lungul secolului al XVIII-lea general-umanul este căutat cu precădere în domeniul eroticului.

Imaginile unei existențe revolute sînt pline de învățăminte pentru istoricul culturii nu numai prin esența — devenită formă — a unei anumite perioade, ci și prin specificarea unor situații și întîmplări, în măsură să stîrnească *atunci* și *acolo* participarea, compasiunea contemporanilor. În funcție de atmosfera epocii și de condițiile politice și economice, captează atenția cînd purtarea brutală a militarilor, cînd jafurile, cînd ospețele, cînd viața tihnită de familie sau existența îmbelșugată, elegantă a claselor suspuse. Interesul istoricilor s-a deplasat vizibil de la faptele de arme și intrigile politice către avatarurile concepției despre viață, ale vieții spirituale, avataruri ce se manifestă în moravuri, în formele existenței sociale. Pentru eforturile științifice orientate în această direcție, scenele de gen devin mărturii ale istoriei omenirii.

Aparent, pictorul compozițiilor de gen înfățișează ceea ce a văzut cu ochii săi. La drept vorbind, el n-a văzut personal tot ce a pictat, cel puțin nu în contextul dat. Decisivă este impresia că artistul (și odată cu el și *noi*, plasîndu-ne, chipurile, în același loc și timp), ar fi putut vedea toate acestea în desfășurarea cotidiană a vieții omenești. Sub acest aspect, pictura de gen este realistă. Totdeauna ni se oferă însă, o situație tipică, o întîmplare tipică, caracteristice pentru epoca și locul respectiv, pentru clasa socială, vîrsta, profesiunea respectivă, situații sau întîmplări care ne sînt familiare, ne înveselesc, ne mișcă sau ne amuză, și totodată ne pun în gardă, oferindu-ne învățăminte adecvate. Sub acest aspect pictura de gen este idealistă. Pictorul pornește de la o noțiune ideală, sau cel puțin subordonează experiența vi-

zuală unei noțiuni. Concepției despre lume a artistului — puternic înrîurită de factori ca locul, timpul și datele individuale — îi revine un rol important în alegerea obiectului, a punctului și unghiului de vedere.

Existența unei concepții optimiste despre lume constituie premiza obligatorie pentru ca tot ceea ce poate fi văzut mereu și oriunde, să apară ca demn de înfățișat în pictură. Cel ce nu se așteaptă să întîlnească în această omenească vale a plîngerii decît suferință și mizerie sau care a pătruns cu ajutorul filosofiei deșertăciunea, caracterul discutabil și ambiguitatea existenței omenești, acela se va feri de pictura de gen sau va forța limitele ei, erijîndu-se în judecător, critic sau acuzator. Pozitivismul afirmativ, care a favorizat apariția opticii de gen, nu este numai o concepție individuală ci și una obiectivă, condiționată de epocă. Începînd din secolul al XV-lea, vieții reale, pămîntene i-a fost atribuită o valoare crescîndă. Această valoare putea fi investită, ca în Renașterea italiană, cu un optimism aristocratic, dar ea putea fi asimilată, ca în secolul al XVII-lea, în țările nordice, și de către o societate definită printr-un optimism democratic.

Pictura de gen a avut de profitat de pe urma faptului că tot ce-i legat de lumea aceasta, pămîntească, cîștiga mereu în însemnătate, că omul nu se mai sfia să-și proclame bucuria de a trăi, că el își privea cu plăcere imaginea reflectată; ea a profitat însă și de împrejurarea că obiectul în sine nu mai trebuia să fie neapărat atît de prețios și important, de vreme ce reprezentarea în sine, independent de mesajul ei spiritual, era recunoscută și prețuită ca o realizare. Interesul s-a deplasat de la *ideea* de bază a imaginii către *forma* ei. Desigur, face parte din adevărurile estetice banale afirmația că într-un tablou conținutul poate fi înțeles de oricine, în timp ce forma, maniera de realizare sînt accesibile numai celor înzestrați și receptivi, valoarea artistică a operei fiind determinată tocmai de formă. Aceste teze se cer circumstanțiate și nuanțate de experiența po-

trivit căreia conținutul și forma operei de artă nu pot fi despărțite în mod categoric. Rezolvarea fericită a problemei constă însă tocmai în aceea că ideea de bază să producă forma ce-i este cea mai adecvată. O idee neintegrată în formă face o impresie la fel de proastă ca o formă care nu transmite nimic. În primul caz vorbim, respingînd-o, despre „literatură", în cel de-al doilea despre un decorativism gratuit. Un scriitor englez spunea o dată: a face abstracție de conținutul operei de artă este ca și cum cineva, fără a înțelege latina, s-ar desfăta cu versuri în limba latină, numai de dragul sonorității acestora.

Pictorul nu poate ține pasul, în ipostaza de narator, cu poetul sau scriitorul. El trebuie să se limiteze la o întîmplare care se desfășoară într-o situație anume. Pictorul de tablouri bisericești sau compoziții istorice are, față de pictorul scenelor de gen, avantajul că poate conta pe cunoașterea — de către privitor — a narațiunilor biblice, hagiografice sau a evenimentelor istorice, în timp ce pictura de gen trebuie să se facă înțeleasă integral și în exclusivitate prin intermediul vizibilului nemijlocit. Pictorul nu se poate lua la întrecere cu un Dickens. Superior literatului în descriere, el este lipsit de capacitatea de a vizualiza desfășurarea temporală, succesiunea, devenirea fenomenelor, înlănțuirea cauzelor și efectelor. Firește, el poate înfățișa cum anume se comportă un om în cutare situație dată, nu însă și cum s-ar comporta el într-o ocazie sau alta, în numeroase situații fundamental diferite între ele. Iată de ce el își poate demonstra cunoștințele sale despre om numai în calitate de „autor de aforisme", nu și în cea de autor epic, fiind nevoit să aleagă un moment în care evenimentul se exprimă fără echivoc, iar caracterele se dezvăluie integral. El nimerește în plin dacă reușește să surprindă faza culminantă a evenimentului, clipa cea mai bogată în implicații. Poetul dispune de o lumină de zi egală, uniformă, pictorul poate lumina scena doar instantaneu ca un fulger. Desenul și gravura au alte relații cu poezia, cu literatura decît le are pictura.

Unii artiști plastici caracterizați printr-o gîndire profundă, un spirit ascuțit, perspicace și o mare putere de pătrundere — ca bunăoară Dürer, Bruegel, Goya, Menzel, Daumier, Blake sau Toulouse-Lautrec — au fost atrași, din nevoia imperioasă de a se exprima plenar, către gravura în aramă, acvaforte, xilogravură, litografie, fie că exprimau sau multiplicau în imagini propriile idei, fie că ilustrau ideile altora. Limitîndu-se la pictură, un artist ca Daumier nu s-ar fi putut descărca de bogăția imaginației sale. Grafica pornește la întrecere cu creația epică și cea dramatică scoțînd suite, serii de imagini; ea poate răspunde zborului înaripat al ideilor cu mai multă ușurință decît pictura, mai puțin mobilă. În comparație cu cromatica picturală, mai apropiată de natură, grafica în alb-negru este „ideală", lipsită de senzualitate, oferind mai degrabă o siluetă decît o reproducere a realității; ea se poate aventura pe tărîmuri în care pictura nu poate păși nepedepsită. Operînd mai liber cu materialul memoriei vizuale, mai puțin supusă unor pretenții riguroase în ce privește fidelitatea față de natură, grafica poate asimila fără pericol, în măsură relativ mare, idei abstracte. „Genul" — mînat de intenția de a relata, fabula, educa, persifla — a găsit în gravură un mijloc de expresie binevenit. În același timp, activitatea spirituală a pictorului este supusă unor îngrădiri care — după cum ne arată istoria — devin din ce în ce mai severe.

EPOCA DE ÎNFLORIRE A PICTURII DE GEN.

Pictura de gen a înflorit în condițiile în care lupta încununată de succes împotriva dominației spaniole a fortificat conștiința de sine a olandezilor, iar starea înfloritoare a statului, înfăptuită prin forțe proprii, a favorizat apariția unui sentiment colectiv de satisfacție. Bărbații se priveau cu plăcere, mîndri de destoinicia lor sănătoasă, își contemplau cu satisfacție comunitatea, care a făcut față încercărilor înfăptuind lucruri remarcabile.

Portretele colective de ghildă*, ca cele create de Frans Hals, seamănă cu sărbătorirea unor victorii. În această perioadă — pe la 1630 — pictura de gen apare bărbătească, viguroasă, plină de bucuria vieții și curajul de a trăi din plin.

Cînd religia a devenit ostilă imaginilor, pictura s-a desprins de tradiția supranațională; în același timp, consolidarea granițelor politice a stimulat independența națională a artei, atît în domeniul tematic cît și în cel morfologic. Olanda s-a dovedit un teren fertil pentru portret, peisaj, natura statică și pictura de gen. În orice caz, impulsuri au pătruns și din vest; temperamentul flamand s-a îmbinat cu natura contemplativă, caracteristică firii olandeze. Imigrația, mutarea oamenilor dintr-un loc în altul și amestecul între popoare, au acționat stimulativ și fertilizant și pe tărîm artistic.

Frans Hals, născut pe la 1580, a venit la Haarlem prin 1600, probabil din Mechelen (Malines). David Vinckeboons**, născut la Mechelen în 1578, s-a mutat la Amsterdam, unde a murit în 1629. El adusese în Olanda — unde s-a strămutat, dealtfel, din Antwerpen și strămoșul numeroasei familii de pictori Van de Velde — o rămășiță din moștenirea artistică a lui Pieter Bruegel (cel Bătrîn).

Maeștrii originari din Olanda care s-au afirmat la Haarlem ca pionieri ai picturii de gen, — ca Willem Buytewech și Esaias van de Velde — s-au născut în jurul anului 1590. În desenele, gravurile și picturile, în special ale lui Buytewech, se poate urmări cum s-au eliberat treptat viziunea și limbajul morfologic de maniera academică, ai cărei reprezentanți de frunte pe pămînt olandez erau Cornelis Cornelissen,*** Abraham Bloemaert și Carel van Mander, acesta din urmă activ mai ales ca teoretician al artei și dascăl. În puținele scene de societate pe care le avem de la Buytewech, se manifestă o energie, o vioiciune cam teatrală, ca reacție față de seriozitatea picturii religioase, față de solemnitatea compozițiilor italienizante, oferindu-se privirii o costumație bogată și pestriță în opoziție cu nuditatea încă prea puțin familiară în Nord.

* *Gildenstück*

** sau Vinckboons. După ultimele cercetări, anii nașterii și morții ar fi 1576—1632

*** Sau Corneliszoon (1562—1638).

Epoca în care pictura a asimilat pe de-a-ntregul specificul olandez, repudiind tot ce era academist și meridional, a cunoscut creația lui Frans Hals, definită de o măiestrie cu totul ieșită din comun. Potrivit înclinațiilor sale el era portretist, și anume unul atît de vădit preocupat de caracterele fizice și psihice individuale încît pînă și pictura sa de gen a fost marcată de această tendință. Ca format, compoziție, factură, motivele sale de „gen" — cum ar fi *băutorul, precupeața, muzicantul, tînărul pescar* și *copilul*, sau capete și semifiguri simbolizînd profesiuni, stări sociale și vîrste — sînt pictate aproape identic cu portretele sale în mărime naturală. Figurile sale au o individualitate atît de marcată încît nu creează impresia de tipic — în accepțiunea mai restrînsă, a noțiunii — ele nu sînt în nici un caz atît de tipice ca de pildă țăranii lui Adriaen van Ostade, care seamănă între ei, caracterul specific păturii sociale fiind puternic scos în relief. Pentru Frans Hals personalitatea singulară constituie obiectul predilect al picturii, mai mult decît o anume categorie umană. Ambianța, spațiul în care trăiesc oamenii nu prea este luat în considerație. Ei par a se manifesta prin monolog; Hals caută arareori dialogul.

Printre cei mai remarcabili portretiști — în rîndul cărora este așezat, alături de Holbein și Velázquez — Frans Hals, se impune prin siguranța suverană cu care prinde din zbor emoțiile spontane, afectele fugare. Viziunea sa este prea tributară clipei trecătoare pentru a fi monumentală. Eternizarea esenței intime a perosonalității modelului prin alegerea și decantarea unei stări de spirit definitorii — asemenea lui Holbein — nu constituie apanajul olandezului. Cel înfățișat pare a fi angajat în cutare sau cutare acțiune, surprins în plină discuție sau într-o bruscă pornire emotivă.

 În ipostaza de portretist, Frans Hals este nițel pic-

tor de „gen", iar ca pictor de scene de gen este nițel portretist.

Am auzit de la un pictor cuvintele: Cine vede o pictură a lui Frans Hals este cuprins de dorința de a picta, cine zărește una de Rembrandt, aceluia îi piere pofta. Firește, această observație, nu numai spirituală, dar și izvorîtă din bogata experiență a unui pictor din zilele noastre, nu poate fi susținută cu dovezi „istorice". Prin ceea ce este esențial în creația sa, Frans Hals a influențat surprinzător de puțin generația care i-a urmat; de fapt, el a fost înțeles, ca și Velázquez, abia în secolul al XIX-lea. În literatura de artă se poate citi, desigur, că Adriaen van Ostade, Gerard Terborch, precum și alți pictori de portrete și de scene de gen ar fi fost înrîuriți în tinerețe de Frans Hals; din verificarea acestor afirmații rezultă, însă, prea puține elemente plauzibile. La început, fiii maestrului*, apoi Judith Leyster, Hendrick Pot, Jan Miense Molenaer încearcă să-l imite pe dascălul lor, uneori cu succes. Ei o pornesc însă curînd în altă direcție, se salvează din marea agitată în porturi liniștite, o apucă pe înguste poteci lăturalnice. Rembrandt și-a subjugat mai categoric elevii și le-a potențat mai mult aptitudinile decît Frans Hals, spre a nu mai vorbi de dominația tiranică pe care o exercita Rubens. Abia la bătrînețe a ajuns Rembrandt să fie izolat și înstrăinat față de contemporani, de gustul epocii. Frans Hals în schimb a rămas inimitabil în toate fazele unei cariere îndelungate, consecvente și bogate în succese, firește în măsura în care putem avea o privire de ansamblu asupra carierei sale. Aceasta nu exclude, desigur, posibilitatea ca scenele sale de gen să fi fost copiate de alții, ca opera pictorului să ascundă și cópii în măsură să ne păcălească. Performanțe valoroase, incitate de exemplul maestrului, așa cum cunoaștem în cazul unor elevi ai lui Rembrandt, ca Nicolaes Maes, Jan Lievens, Philips Koninck sau Aert de Gelder — nu prea întîlnim la discipolii lui Hals.

* Ca și fiii fratelui său Dirk, tot pictori

Cu deosebire pe tărîmul picturii de gen, Dirk Hals, fratele cu 10 ani mai tînăr și mai puțin dotat, pare a fi exercitat o influență mai susținută decît Frans, mai ales în ce privește compoziția, motivele, viziunea și maniera picturală. Aici, ca de altfel și în numeroase alte cazuri, se poate observa că talente de nivel modest, apropiate de gustul mediu al epocii și al poporului lor, pot produce mai lesne lucrări dorite și binevenite decît maeștrii de geniu. Dirk Hals pare a fi tributar nu numai fratelui său, ci și lui Esaias van de Velde și Buytewech.

Ține de esența picturii de gen faptul că, spre deosebire de portret, de pictura religioasă și cea istorică, compoziția și morfologia sînt condiționate de temă într-o măsură neînsemnată. *Bunavestire*, *Închinarea magilor* și — într-o măsură mai mică sau mai mare — orice scenă biblică, sînt prestabilite de tradiția iconografică, cu toată diversitatea soluțiilor prin care pictorul poate configura ideea imagistică, în cadrul schemei date. Scenele de societate în schimb, întîmplările dintr-o cîrciumă, dintr-o odaie țărănească lasă loc pentru mai mult arbitrar întîmplător, pentru mai multă libertate a invenției. Cel ce are de înfățișat un eveniment istoric memorabil, unic, este condus, dacă nu de tradiția imagistică, atunci de cunoștințele sale cu privire la împrejurările istorice — așadar el *ilustrează*. Pictorul care vizualizează o tipică întîmplare din viață nu este supus unor asemenea coordonate. În consecință, picturii de gen îi este proprie, în ce privește spiritul și limbajul morfologic, o anume libertate care la început s-a manifestat cu destulă insolență.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea viața olandeză a suferit presiunea grea a dominației străine. Specificul național s-a impus, după o luptă de apărare victorioasă, cu o îndîrjire triumfătoare. El s-a exteriorizat, printre altele, în grosolănie și lipsă de măsură, ba chiar și în aspecte licențioase — ca reacție împotriva fastului, a falselor aparențe, a gravității pline de morgă și a ceremonialului închistat, deci împotriva Spaniei și Romei.

Romaniştii neerlandezi, ca Pieter Coecke, Heemskerck sau Floris, s-au străduit să depăşească rigiditatea picturii bisericeşti cu ajutorul contrapostului recent asimilat, al pozelor şi gesturilor eroice; la toate acestea a venit să se adauge acum o nebănuită varietate de mişcări, cîştigată din observarea vieţii. În genialitatea-i atemporală, Pieter Bruegel a fost în acest sens un inegalabil premergător.

Fiecare obiect îi indică artistului calea de urmat şi-i canalizează formaţia spirituală într-o direcţie sau alta. Portretul stîrneşte şi potenţează cunoaşterea omului, acuitatea observaţiei psihologice, pictura animalieră îl formează pe artist ca „zoolog", cea de gen îi dirijează atenţia către problemele sociale. În secolul al XIX-lea — secol eminamente raţionalist şi pesimist — pictura de gen îşi încheie traiectoria în ipostază de critică socială satirică sau acuzatoare. În prealabil însă — în secolul al XVII-lea — tărîmul nou descoperit al faptelor şi preocupărilor umane cotidiene, pămînteşti, este salutat cu o frustă voluptate, ca o arenă de afirmare a libertăţii voinţei şi energiei. Din cînd în cînd eşti tentat să vorbeşti de „vîrsta pubertăţii" — picturii de gen. Haarlemul a văzut pictînd în preajma lui Frans Hals, ce-i drept, pentru scurt timp, un alt geniu: pe Adriaen Brouwer care, născut pe la 1605—1606, a stat aici în 1626 şi 1627. Şi el este pomenit drept discipol al lui Hals, dar nu poate fi considerat nicidecum un imitator al acestuia. Îndărătnic, revoltîndu-se împotriva idealurilor morfologice academice, el începe cu o expunere violentă, nestăpînită, chiar brutală. Îi sînt comune cu Frans Hals vitalitatea, sinceritatea fără oprelişti şi acuitatea privirii pentru caracterul fizionomiei. Pentru Brouwer obiectul picturii îl constituie mai puţin individualitatea singulară, cît convieţuirea oamenilor în strînsă conexiune. El este pictor de gen — în adevăratul sens al termenului — şi optează cu un instinct sigur

* A murit la Antwerpen, în 1638, avînd doar 32 de ani. Rubens îl apreciase atît de mult, încît inventarul întocmit la moartea maestrului flamand consemna nu mai puţin de 17 tablouri de Brouwer.

pentru formatul modest, pentru figurile realizate la scară mică. Printre pictorii scenelor de gen el este adevăratul exponent al dramei.

La început, Brouwer nu se satură pictînd grimase, încălcînd temerar limitele decenţei şi ale bunelor maniere. Folosind culori locale dure, cu accente puse asemenea unor linii, pictorul înfăţişează o lume primară, care-şi dă frîu liber instinctelor fără nici o reţinere. Trivialitatea este compensată de o vitalitate tulburătoare, de o forţă originară. În epoca sa de maturitate, pictorul dă dovadă de un spor de calm şi măsură, fără a se dezice de păturile cele mai deochiate ale societăţii. El surprinde tot mai lapidar caracterele individuale şi evită caricatura, tratînd, însă, cu predilecţie, manifestările emoţionale externe, fizionomiile ieşite din comun. Brutal în notarea aspectelor psihice, el devine delicat sub aspect vizual şi îmbină în armonia caldă a ansamblului, în clarobscurul transparent, o bogăţie de nuanţe alese. Ca pictor, ca autentic colorist, străbate un drum lung în cursul unei vieţi prea scurte. Interesul său rămîne tributar unor teme ca aventura galantă foarte concretă, patima jocului de cărţi, plăcerile fumatului şi băuturii. Aerul încărcat din încăperile prost luminate învăluie şi înceţoşează figurile, atenuînd brutalitatea acţiunii. Realitatea trivială este înnobilată de poezia culorii. Biografii mai vechi au crezut că pot deduce din conţinutul tablourilor modul de viaţă şi caracterul pictorului, conturînd, cu o anecdotică prolixă, silueta unui „geniu de crîşmă" decăzut. Abordînd universul imaginilor sale intuim, însă, o înţelepciune pe jumătate cinică, pe jumătate stoică. Brouwer n-a stigmatizat nicidecum brutala agitaţie a plebei; s-ar putea să-l fi stăpînit ideea zădărniciei oricăror năzuinţe ambiţioase vizînd respectabilitate şi rang social, de vreme ce în adîncurile societăţii poţi întîlni aceleaşi nevoi, patimi şi pofte ca în vîrful ei, doar că ceea ce în păturile de sus este disimulat, jos se manifestă pe faţă. Brouwer pare a-l confirma pe Mefisto: Chiar şi cea mai proastă societate te face să simţi că

eşti un om între oameni.

Societatea burgheză manierată, care se amuza la spectacolul oferit de modul de viaţă al vagabonzilor, beţivilor, golanilor bătăuşi — fără o asemenea atracţie, această categorie a picturii de gen nu s-ar fi putut, fireşte, dezvolta iar Brouwer n-ar fi fost imitat de pictori înzestraţi cu spirit practic —, era sensibilă la contrastul dintre stările sociale, iar plăcerii cu care privea de sus curiozităţile deochiate, îi era încorporată în „subtext" atît frica cît şi îngîmfarea. Brutalitatea, evitată în viaţă, constituia în imagine o atracţie excitantă. „*Was im Leben uns verdriesst, man in Bilde gern geniesst*", spune germanul.* Atitudinea lui Brouwer faţă de burghezi seamănă cu cea a lui Bruegel faţă de principi. În faţa acestor picturi, te puteai simţi eliberat de rigidul ceremonial de curte şi de convenienţele izvorînd din apartenenţa la o „stare socială". Influenţa lui Brouwer se face simţită atît în Olanda cît şi la Antwerpen. Exemplul lui este urmat şi de David Teniers care schimbă însă aurul din creaţia acestui autentic maestru în mărunţiş. Faptul că un pictor — care a acceptat cu siguranţă fără obiecţii preferinţele clienţilor săi — a optat pentru motivele şi tipurile lui Brouwer ca să le treacă prin filtrul cuminţeniei, a bunelor maniere, dovedeşte cît de agreat era, ca temă, modul de viaţă al oamenilor „de jos", ale căror distracţii inofensive şi modeste, privite de sus, de la cuvenita distanţă ofereau un spectacol agreat. Ca viziune şi manieră de a picta, Joos van Craesbeeck îl urmează mai îndeaproape pe Brouwer decît Teniers. Lui îi plac figurile cioplite ca din topor, tipurile respingătoare, reuşind să se apropie uneori prin maniera liberă de a picta de modelul său valoros.

Dintre olandezi, Hendrick Martensz, Sorgh şi alţi pictori traduc stilul lui Brouwer într-un limbaj mai anemic, mai tern.

Ceea ce a creat Frans Hals înainte de a împlini vîrsta de 30 de ani a rămas necunoscut, poate ne-

* Ceea ce ne contrariază în viaţă, ne face plăcere în imagine.

identificat. Este foarte posibil să fi lucrat în tinereţe scene de societate, al căror ton îndrăzneţ şi bahic s-ar putea să ne parvină, asemenea unui ecou îndepărtat, din picturile fratelui său Dirk.

Scene de societate festive cu numeroase personaje, figuri realizate la scară mică, slab individualizate, care se mişcă liber şi sînt grupate cu îndemînare — acesta este tipul de tablou propus de Dirk Hals. Pieter Codde, cu zece ani mai tînăr, satisface cerinţe similare, conferă însă figurilor sale amprente portretistice, după cum este activ şi în domeniul portretelor-miniaturi propriu-zise. Pictorii născuţi ca şi Pieter Codde, în jurul anului 1600 — toţi de valoare medie, ca Jacob A. Duck (Utrecht şi Haga), Simon Kick (Delft, Amsterdam), Willem Duyster (Amsterdam) şi Anthonie Palamedesz (Delft, Amsterdam) — corespund cerinţelor ce se pun pe la 1630 picturii de gen. Ei înfăţişează cursul obişnuit al vieţii, agitat totuşi de vîrtejuri. Incidente emoţionante, ca jafuri, excese ale soldăţimii, satisfac setea de senzaţii tari. Marele război bîntuia dincolo de graniţe; ororile puteau fi contemplate asemenea unui spectacol de olandezii neimplicaţi direct în conflict. Încartiruiri, şarje de cavalerie „în evantai", ofiţeri aroganţi, camere de gardă; un vast organism ia proporţii. Femeia e subordonată, ca prostituată, ca slujnică. Viaţa pe care societatea burgheză a vremii dorea s-o vadă cu precădere oglindită în artă avea voie să fie violentă, dacă oferea variaţie şi se deosebea de monotonia cotidianului casnic, familial. Neobişnuitul preocupa imaginaţia olandezilor. Şi în domeniul cotidianului erau căutate punctele culminante, ieşite din comun, ceva ce nu se întîlnea zilnic dar putea să se petreacă oricînd, întîmplări ce nu se repetau cu regularitate ci se iveau din senin, aureolate de atracţia insidioasă a singularităţii. Departe de a proclama cu aplomb: „aşa se întîmplă de obicei", tabloul sugera mai degrabă: „aşa ceva se poate întîmpla". Era inevitabil ca năzuinţa de a descoperi surse de amuzament în însăşi viaţa cotidiană să îndrepte privirea pictorilor spre teatrul laic, care pe la 1600

luase un puternic avînt, și asta nu numai în Anglia. Un stimulent a cărui forță este în general insuficient luată în considerație este plictiseala, care trezește necesitatea de a se umple atît spațiul gol cît și timpul gol. Pictorii scenelor de gen ofereau surse de distracție înfățișînd oameni în ipostaze de ceartă, tumult, aventură. O dușcă trasă după lăsarea lucrului atenuează, parcă, acel caracter prea ferm al zilei de muncă, jocul de cărți constrînge soarta leneșă să se decidă instantaneu într-o direcție anume, dansul dezbară mișcările trupului de orice scop lucrativ. Toate acestea combat monotonia timpului liber, dar și uniformitatea obositoare a muncii, a profesiunii, a datoriei, dăruindu-i temporar celui lipsit de libertate iluzia voluptoasă a libertății.

Se întîmplă rar ca din domeniul întîmplărilor tipice, să se pătrundă în cel al ficțiunii literare sau al anecdotei. Un motiv neașteptat conține un tablou al Pinacotecii din Berlin-Dahlem, care, realizat pe la 1630, este catalogat sub numele pictorului haarlemez Hendrick Geritsz Pot: încăierarea brutală a moștenitorilor pentru un morman de obiecte casnice din aur și argint ale decedatului, așezate pe o masă, lîngă sicriu. Este o variantă, un ecou tîrziu al ideii moralizatoare de *vanitas**, grefat pe o tragicomedie burgheză. Este posibil ca pictorul, departe de a fi excelent, să fi conceput ideea de bază a tabloului pornind de la natura statică. Olandezii s-au simțit din totdeauna cei mai siguri în fața naturii statice. De aici rezultă nu numai numărul extrem de mare de realizări exce-

* Și de data aceasta textul lapidar al lui Friedländer încorporează o bogăție de idei în „subtext". Pornind de la general la particular, autorul face aluzie, evident, la biblicul *vanitas vanitatum* (deșertăciunea deșertăciunilor), dicton ce postulează caracterul efemer al vieții pămîntene. În același timp, el trimite la categoria de natură statică (sau „natură moartă") numită „*vanitas*" — cristalizată în cercurile umaniste ale orașului universitar Leiden — formulă care-și propusese inițial să sugereze ideea de deșertăciune, prin compoziții din care nu lipseau elemente simbolice ca craniul, clepsidra, coloana frîntă, lumînarea arsă pe jumătate ș.a.

lente în acest gen de pictură, ci și tendința — observată încă în opera lui Pieter Aertsen* — ca legumele, carnea, ustensilele să fie aduse în prim plan iar oamenii să fie plasați lateral sau în ultimul plan. Un măr nu este altceva decît un reprezentant al speciei sale, astfel încît simțul olandez al realității putea cuprinde în natura statică, fără a-și osteni imaginația, cazul individual și „ideea", în același timp. Numai un olandez poate aspira, ca pictor de naturi statice, la un rang atît de înalt, ca cel recunoscut lui Willem Kalf. Încă de la începutul secolului al XVI-lea, masa Sfintei Familii este adeseori înfățișată asemenea unei naturi statice. Plăcerea burgheză de a poseda obiecte folositoare s-a oglindit multă vreme și în pictura de gen, așa cum se poate observa în tablourile lui Sorgh, Saftleven și ale altor olandezi. Pentru Brouwer încăperea plină de aburi și fum, cu obiectele uzuale grosolane, nu constituie decît un adăpost potrivit naturii omului, pictorii mai modești zăbovesc în schimb cu predilecție asupra amănuntelor lucrurilor moarte, cărora le conferă o pondere excesivă, disproporționată în cadrul ansamblului.

Tot se mai manifestă, chiar dacă nu atît de frecvent ca în secolul al XVI-lea, tendința traducerii noțiunilor abstracte prin lucruri sau fapte concret-vizibile. Cele cinci simțuri sînt concretizate în figuri individuale ale unor țărani care fumează, beau ori au alte îndeletniciri.

Îmi îndrept privirea, ezitînd, către Rembrandt, nu fără sfială de a-l include aici. Este vorba de un urcuș pieptiș, dificil. În afară de aceasta, autori de notorietate, excelînd în arta de a vedea, a intui și a analiza au scris atît de multe despre Rembrandt, încît te expui riscului de a deveni paradoxal, numai pentru a nu repeta lucruri deja spuse. Fiecare epocă și-a făurit o imagine proprie despre Rembrandt. În lumina zilelor noastre, personalitatea sa stă clar conturată în fața iubitorilor de artă. Dacă îngustăm cîmpul de vedere

* 1528—1575

punînd astăzi întrebarea: care este raportul lui Rembrandt cu pictura de gen? — s-ar putea să mai descoperim cîte ceva demn de reținut.

Tot ce-i ofereau ochiului mediul familiar și cel învecinat i s-a părut maestrului, în toate fazele dezvoltării sale, demn de luat în seamă, și nimic ce-i omenesc nu-i rămăsese străin. Nu se poate afirma nicidecum că s-ar fi ținut, în mod conștient, departe de pictura de gen, mînat de vreo îngîmfare intelectuală sau datorită unor idei preconcepute privind „frumosul" ideal. Cînd Rembrandt și-a început activitatea, căutîndu-și calea proprie, era în toi confruntarea dintre idealurile de compoziție și invențiune dobîndite prin învățătură, din tradiție, din spiritul artei meridionale, și tendințele de percepere firească, nemijlocită a vizibilului. Drumul lui Rembrandt pornește din stilul străin, trece prin natură, pentru a ajunge, pînă la urmă la stilul său propriu și inconfundabil.

Urmărind îndeaproape, spre a ne edifica, desenele care vorbesc despre personalitatea autorului ca un jurnal intim, ca un monolog interior, și stampele care permit o mai lesnicioasă exteriorizare a năzuinței spirituale decît laborioasa pictură, vom găsi relativ puține elemente de „gen" — în accepțiunea restrînsă a noțiunii. Poporul din straturile de jos, în straiele-i grosolane, uzate, îmbracă în ochii maestrului caracteristici net picturale. Figuri singulare, ființe excentrice, caractere marcate de mizerie și suferință. Capetele sale întunecate, hirsute constituie și ele apariții stranii, puțin atractive. Sînt rare întîmplările bogate în implicații, narațiunile în manieră de „gen", în afara celor ce ilustrează subiecte biblice. Scriptura, așa cum o descifra Rembrandt, îi oferea o profunzime de trăsături de pură și înaltă umanitate. Transfigurînd plastic personajele și evenimentele despre care citise în Biblie, imaginația sa era preocupată de legăturile sufletești dintre soț și soție, mamă și copil, tată și fiu, stăpînitor și supus, dascăl și elev. Compozițiile sale de gen sînt pătrunse de un anume spirit religios și însuflețite de compasiune, după cum pictura sa cu tematică religioasă are un caracter de „gen", fiind anistorică și străină de canoanele bisericești. Cerșetori, surprinși de pictor pe străzile Amsterdamului, sînt admiși în domeniul sacrului. Rembrandt este un creștin pesimist, așa cum Rubens, care a creat uriașe tablouri de altar, era un păgîn optimist. Biserica catolică era păgînă în comparație cu cea reformată, puritană. Rembrandt înalță cotidianul în sfera sacrului, fără să-i confere o morfologie ideală.

Rembrandt are parte de acea *melancholia ingenii*,* manifestată ce-i drept, abia în creațiile sale tîrzii, dar care-i potențase dintotdeauna receptivitatea față de suferințele îndurate de făptura umană. El se distanțează tot mai mult de spectacol, în favoarea tragediei. Dacă *Ganimede* de la Dresda — pictură realizată în 1635 — mai poate fi eventual considerată o lucrare avînd caracter de gen, apoi nimeni nu va cuteza, credem, să atribuie acest calificativ unor lucrări ca *Logodnica evreică* sau *Binecuvîntarea lui Iacob*. Cea mai fericită îngemănare a caracterului biblic cu cel de gen îi reușește lui Rembrandt în anii săi de mijloc, îndeosebi în variantele *Sfintei familii*, cele de la Kassel și Leningrad.

Avem de ce să ne mirăm de numărul copleșitor al temelor biblice în opera lui Rembrandt, în desene, gravuri și picturi. Împrejurările, comenzile, preferințele clienților l-au atras prea puțin pe tărîmul tematicii biblice. O trecere în revistă a întregii producții olandeze din secolul al XVII-lea ne arată că, în măsura în care exista, totuși, o oarecare receptivitate pentru compoziția religioasă, aceasta a fost creată sau, cel puțin, stîrnită de Rembrandt. El a fost cel ce a dăruit Nordului reformat, din preaplinul sufletului, o pictură religioasă neconformă canoanelor bisericești. Nu este mai puțin adevărat, însă, că societatea olandeză s-a dovedit a fi prea puțin pregătită pentru a accepta darul cu recunoștință. Izolarea și solitudinea lui Rembrandt, la bătrînețe,

* Melancolie înnăscută (în latină, în orig.)

poate fi explicată fără îndoială prin modificarea gustului public, şi li se poate imputa contemporanilor incapacitatea de a înţelege ultimele şi supremele manifestări ale acestui geniu. Nu încape îndoială că optimismului tihnit şi nepăsător al burghezilor îndestulaţi nu i-au fost pe plac conţinutul, severitatea şi elevaţia temelor rembrandtiene, în timp ce credincioşilor practicanţi puteau să li se pară îngrijorător de reale şi chiar şocante acele compoziţii cu tematică religioasă. Abstracţie făcînd de lucrările proprii ale lui Rembrandt, aproape toate tablourile religioase din Olanda au fost realizate de succesorii şi discipolii săi, care, cu cît se îndepărtau mai mult de maestrul lor, cu atît mai vîrtos părăseau tematica religioasă, îndreptîndu-se spre portret, peisaj, pictură de gen; acesta a fost cazul lui Lievens, Bol, Flinck şi al altora. Pictura de altar ajunse să fie repudiată, tradiţia iconografică întreruptă. Biserica dominantă în Olanda nu era senzorială şi nici înclinată, nici capabilă să-şi vizualizeze doctrina. Alegoriile reci ale lui Cranach mărturisesc, printre altele, şi această inadecvare a Reformei lui Luther. Fără nici o tradiţie şi fără să fi fost stimulat de vreun crez puritan, Rembrandt a găsit calea către un creştinism neconfesional al dragostei, al compasiunii, putînd fi înţeles în profunzime abia de contemporanii lui Tolstoi. Dacă e adevărat că Rembrandt s-a ridicat mai presus de pictura de gen sau a înălţat-o pe aceasta, apoi Rubens nu s-a coborît niciodată la nivelul „genului", el reuşind, la rîndul lui, să înnobileze — în spiritul barocului — realitatea dată, potenţînd-o pînă în registrul eroicului. Senzualitatea flamandă a fost înfrînată de cultura formei, drapîndu-se în manieră mitologică, bahică. Rubens a depăşit banalul pe tărîm material, Rembrandt pe cel spiritual.

Printre pictorii care pornesc de la Rembrandt, Gerard Dou, născut la Leiden în 1613*, este un pictor de gen în sensul cel mai restrîns al termenului. A fost un elev receptiv şi sîrguincios, fără să-l fi înrîurit, însă, nicidecum suflul genialului său maestru. Cu el începe o virtuozitate de nuanţă specific olandeză, o virtuozitate candidă, o pictură răbdătoare, migăloasă, pe formate mici*, cultivată de el şi de urmaşii lui cu atît mai mult zel cu cît îi era hărăzit un succes deplin, ea corespunzînd întru totul gustului epocii, în special în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Maniera picturală, formatul şi dimensiunile figurilor sînt în perfectă armonie cu motivul ales. Un orizont spiritual limitat, o lume cuviincioasă, servitoare drăguţe şi modeste, copii bine crescuţi, învăţători binevoitori şi eremiţi mai degrabă oneşti decît sfinţi. Amatorii admirau constanta şi ireproşabila precizie şi „justeţe" a picturii lui Dou, ce se impunea prin subtila structurare a imaginii, prin desen şi ecleraj; imaginea îmbietoare a acestei existenţe tihnite, curate, fără de griji, insinuîndu-se în conştiinţa contemporanilor. Ca pictor, Dou este un pedant de bună credinţă, ca narator un filistin amabil.

Pe la 1630 în pictura de gen se afirmă bărbatul, activ, sociabil şi gălăgios; pe la 1650 se instalează, liniştită şi fără pretenţii, femeia, servitoarea harnică, gospodina grijulie, bătrîna cucernică. Din tabăra militară, camera de gardă, cîrciumă şi festivitate pictorii s-au retras în lumea îngustă, ocrotită a căminului, a vieţii de familie. Pacea de la Münster — 1648 — i-a adus Germaniei liniştea, chiar dacă o linişte de cimitir, iar Olandei consolidarea celor cucerite şi dobîndite.

Transformarea poate fi urmărită la Haarlem, în opera lui Adriaen van Ostade, care s-a născut în acest oraş în anul 1610 şi a rămas să lucreze acolo toată viaţa, pînă în 1685, în acelaşi oraş în care şi-au desfăşurat activitatea vigurosul Frans Hals în permanenţă, iar incomodul Adriaen Brouwer doar un timp. Faptul că Ostade a fost discipolul lui Frans Hals se simte prea puţin; Brouwer se afla la Haarlem cînd Ostade, avid de

* Gerrit (Gerard) Dou a murit tot la Leiden, în 1675.

* În original: *Feinmalerei*

învățătură, percepea primele impresii. Lucrările timpurii ale lui Ostade manifestă interes pentru ființa grosolană pe care Brouwer o înfățișează în personaje mai pregnant individualizate, în întîmplări și situații de o motivație mai profundă. În decursul carierei sale îndelungate, Ostade devine însă tot mai pașnic, limitîndu-se la căutarea „fericirii în fundătură".* El este recunoscut ca pictor al țăranilor. Se poate pune întrebarea, dacă acești oameni îndesați, greoi, blînzi, în parte mărginiți, în parte vicleni, sînt într-adevăr țărani. În orice caz, nu-i găsim niciodată la munca cîmpului. În măsura în care li se poate recunoaște vre-o ocupație, ei sînt muzicanți de țară, cerșetori, cîrpaci, tocilari. De cele mai multe ori șed în cîrciumă, fumînd, bînd, jucînd cărți, ori stau tolăniți pe lîngă nevastă și copii, în casă sau în fața casei.

Întrucît Ostade a desfășurat o activitate de gravor, mai bogată ca oricare alt pictor de „gen" olandez din secolul al XVII-lea, s-a încetățenit obiceiul de a-l pune în relație cu exemplul copleșitor al lui Rembrandt. S-ar putea ca gravurile lui Rembrandt să-l fi stimulat să se folosească de acest mijloc de expresie. Ca gravor — și puțin și ca pictor — îi devine tributar lui Rembrandt după 1640. Picturile sale din perioada de mijloc bucură ochiul printr-o caldă armonie cromatică ca și prin clarobscurul lor transparent. În ce privește temele și motivele, el apelează la un cerc vizual ferm, strict delimitat. Totuși, colectivitatea sa sătească, cu micile sale bucurii și distracții, devine mai înstărită, mai curată și mai blîndă. Amintirea vitalității puternice a lui Brouwer pălește la maestrul ajuns la bătrînețe, după cum slăbește și simțul pentru valorile picturale și cromatice. El se depărtează atît de Rembrandt cît și de Brouwer. Picturile și acuarelele sale tîrzii îmbracă o cromatică pestriță, veselă. Persistă optimismul său flegmatic, care-l ajută să înfățișeze

* În original „*Glück im Winkel*" („Fericire în fundătură"), piesă de scriitorul german Hermann Sudermann (1857—1928). Titlul piesei din 1896 a cunoscut o largă notorietate, circulînd, pe vremuri, ca o zicală.

neobosit o lume mic-burgheză, satisfăcută de destinul ei.

Înclinația pictorilor de gen către tipic favorizează excesele. Bărbații sedentari, cu chipurile adînc ridate, îmbătrînite înainte de vreme, femeile durdulii, copiii rotofei seamănă între ei ca și cum ar fi rezultatul unei înmulțiri prin împerechere consangvină.

Rembrandt a fost o adevărată sursă de energie vitală, la care s-au adăpat Dou (pe la 1630), Ostade (pe la 1640), Nicolaes Maes (pe la 1650), Aert de Gelder (pe la 1660). Izvorul din care a sorbit Maes cînd i s-a alăturat lui Rembrandt nu mai era același pe care-l frecventase Dou, deoarece înaltul model se afla în continuă transformare. Mai cu seamă desenele permit să se vadă că Maes a devenit un iscusit imitator, care reușea să înșele, asemenea unui falsificator, cunoscători de specialitate. La început un elev isteț și receptiv, mai tîrziu unul infidel, pictorul — născut în 1632/34 — a trăit la Amsterdam ca portretist de succes, pînă în 1693. Îl apreciem în continuare datorită unui număr de scene de gen pe care le-a pictat în fragedă tinerețe, între 1650 și 1660. El n-a fost însă un pictor de gen înnăscut, adevăr demonstrat și de faptul că mai tîrziu s-a limitat la portretistică. Duioșia chietistă cu care însuflețea servitoare, mame și bătrîne evlavioase este derivată, coborîtă din umanitatea lui Rembrandt. Universul camerei copiilor și al azilului de bătrîni este izolat ermetic de orice semn de viață activă, bărbătească. El înfățișează convingător — mai ales la scară mică, cu maniera picturală și cromatica maestrului său — pioșenia celor săraci cu duhul, răbdarea tipic feminină la muncile casnice, manuale. Maes reușește să înfăptuiască aceasta prin intermediul unor figuri individuale, afirmîndu-se ca un succesor norocos, relativ independent într-un domeniu restrîns, al lui Rembrandt. Fiind însă, deficitar la capitolul imaginație. Maes eșuează imediat ce atacă scene narative. O bătrînă își spune rugăciunea dinaintea mesei, în timp ce o pisică e pe cale să tragă după

ea fața de masă, împreună cu mîncarea. O idee

stupidă, de o lipsă de gust ce te indispune. Şi toate acestea în mărime naturală. Nu mai puţin supărătoare este scena înfăţişată de mai multe ori, cu servitoarea care ascultă curioasă la uşă, cu degetul arătător la gură. Maes este un pictor, de un real talent, înzestrat cu un intelect mărginit şi un zel avid de succes.

Printre discipolii lui Rembrandt se evidenţiază, ca un tînăr foarte promiţător şi deosebit de dotat, Carel Fabritius. Arta sa n-a avut prilejul să se degradeze potrivit spiritului epocii, deoarece, născut pe la 1620, artistul dispărea încă din 1654, aşadar în miezul perioadei de înflorire generală a picturii olandeze. Este dificil să apreciezi importanţa sa în contextul istoric, întrucît din opera lui Fabritius ne-a parvenit prea puţin. Ceea ce putem examina ne lasă impresia unei creaţii inegale şi fragmentare sub aspect tematic; ea nu ne oferă o viziune ferm conturată asupra artistului, chiar dacă ne lasă să bănuim prezenţa unei mari personalităţi. Mutîndu-se pe la 1645 din Amsterdam, la Delft, în oraşul în care avea să-şi înceapă curînd activitatea Pieter de Hooch şi Vermeer, el pare a fi fost un maestru cu un spirit vioi, pasionat de experimente. Devotat problemelor perspectivei şi ale eclerajului, Fabritius l-a înrîurit activ nu numai pe destoinicul Vermeer dar şi pe indolentul Pieter de Hooch. Dacă la Amsterdam clarobscurul lui Rembrandt a degenerat, în producţia imitatorilor, în convenţie şi manieră rigidă, acţionînd împotriva modelării şi structurării spaţiului, la Delft s-a adîncit în acelaşi timp simţul pentru atmosferă, lumină şi culoare locală, în fericită armonie cu maniera specific olandeză de a contempla lumea, înclinată către natura statică. Pieter de Hooch,* născut în 1629 la Rotterdam, a venit la Delft pe la 1653, mutîndu-se mai tîrziu la Amsterdam. Anii şederii la Delft sînt hotărîtori pentru avîntul creaţiei sale. El începe cu scene de gen modeste, impersonale, care nu se ridică prea mult peste nivelul mediu al producţiei haarlemeze.

* Sau Hoogh, în original.

Se crede că Berchem ar fi fost maestrul său. În orice caz, afirmaţia, transmisă prin tradiţie, poate fi susţinută de faptul, că Berchem a fost activ la Haarlem pe la 1645, unde de Hooch îşi începea ucenicia. Faima lui de Hooch a fost fundamentată de nu mai mult de 40 de tablouri, faţă de cel puţin 170 de lucrări care ne-au parvenit. Capodoperele sale, care constituie un grup unitar, au fost create la Delft între 1655 şi 1662. După aceasta urmează un declin, întîi lent, apoi tot mai accelerat al maestrului, mort la Amsterdam în 1683.

În pofida orizontului său limitat, Pieter de Hooch aparţine categoriei marilor maeştri, pentru că ochiul său a descoperit şi pus în lumină un nou domeniu al frumosului. Pentru el obiectul picturii îl constituie nu mama sau servitoarea, surprinse în interiorul căminului, ci *spaţiul locuit de om* — camera, curtea sau grădina de lîngă casă. Timbrul sentimentului pe care ni-l transmite opera sa răsună din acest spaţiu. Poţi acoperi personajele: acel timbru continuă să vibreze, nu numai pentru că clădirea este îmbinată cu siguranţă pe baza unui plan foarte clar, construită convingător din punctul de vedere al perspectivei şi amănunţit vizualizată în materialitatea ei, ci şi pentru că spaţiul construit, barînd calea luminii sau lăsînd-o să pătrundă prin uşă şi fereastră, îi determină jocul, şi, odată cu acesta, valorile cromatice şi de tonuri şi, în sfîrşit, starea de spirit. Atenţia artistului se îndreaptă cu precădere către lumina soarelui şi profuziunea de culori pe care o provoacă aceasta ca prin farmec, indiferent dacă lumina joacă pe acoperişuri, pereţi, ziduri sau pe un chip de om. Îl fascinează tot ce-i omenesc, legat de locul în cauză, care nu pare nicidecum aranjat ca scenă, ca decor pentru o întîmplare anume. După cum, din 1630 încoace, olandezii contemplau cu satisfacţie pămîntul ca patria lor recucerită, aşa priveau pe la 1650, cu plăcere, zidurile de incintă ale oraşelor, casele curate, grădinile îngrijite, bisericile ce se înălţau către înaltul cerului, locuinţele confortabile. Cultul olandez al interiorului s-a dezvoltat în această epocă fericită,

bazată pe certitudini, iar Pieter de Hooch este primul care îl proclamă în imagini. În încăperile arătoase pătrunde o lumină caldă, blîndă, făcînd atmosfera și mai plăcută. O ușă deschisă permite să se vadă o cameră însorită după una aflată în umbră. Pasaje delicate dintre lumină și întuneric însuflețesc atmosfera, în timp ce gospodina care trebăluiește fără grabă, copilul bine crescut, servitoarea destoinică comunică între ei fără fricțiuni, cu un calm manierat. Bărbații sînt absenți; ei se prezintă doar ocazional, ca musafiri politicoși, fiind ospătați cu amabilitate. Stăpînul casei nu este de văzut, soția, mama domnește în casă, dacă nu cumva este ea dominată de casă. Un amator de artă, înclinat să-și îmbrace judecata tăioasă în glume, uneori excesive, susținea odată că de Hooch ar avea ceva din felul de a fi al pisicilor, care sînt mai atașate și mai credincioase casei decît locuitorilor ei.

În picturile din perioada de la Delft, de Hooch nu devine niciodată sentimental, guraliv sau anecdotic. El nu este un povestitor inventiv, dar, ce-i drept, nu încercase nici în tinerețe să se formeze ca atare. Stîngăcii în desenarea figurilor pot fi descoperite chiar în capodoperele sale, însă nimeni nu se gîndește la ele, subjugat de armonia cromatică, ce simbolizează o fericită armonie între locuitori și spațiul locuit. Această concordanță constituie un ideal nordic, înfăptuit precoce în *Portretul soților Arnolfini* de Jan van Eyck, apoi în *Sf. Ieronim în chilie* de Albrecht Dürer.

Dacă în perioada nefastă de la Amsterdam, cînd a coborît sub nivelul imitatorilor săi, — al unui Pieter Janssens, Esaias Boursse, Jakobus Vrel — Pieter de Hooch ar fi avut inspirația fericită să picteze, de pildă, interioare de biserici și vedute orășenești, el ar mai fi putut realiza lucrări importante. Nu întîmplător, performanța cea mai înaltă, incomparabilă a artei create la Delft, o constituie o vedere a orașului. Nu încape îndoială că declinul gustului public și-a avut partea de vină în configurarea acestui destin, la care se adaugă însă, cu aceeași evidență, lipsa individuală

de rezistență, de caracter, de spirit autocritic al lui de Hooch. În tablourile sale de gen mai tîrzii apar personaje în număr mai mare, într-o costumație bogată, în încăperi pretențioase ca de palat. Coloritul devine anemic, fad, lipsit de vigoare și strălucire. Iese la lumină tot mai mult slăbiciunea desenului, iar de Hooch caută să se mențină în rîndul pictorilor de gen la modă cu motive amoroase și cu niște idei „umoristice" extrem de anoste. De Hooch nu este un artist reflexiv, un psiholog. Atîta timp cît imaginația sa creatoare mai avea prospețime tinerească, el a creat opere care păreau născute firesc nu *făcute*, el nu dispunea însă de știința, de măiestria dobîndită prin sîrguință, de forțe care puteau să mai confere ținută și prestanță lucrărilor tîrzii, create în condițiile descreșterii intensității sentimentelor. La bătrînețe, pierderea naivității și spontaneității n-a fost compensată de experiență și înțelepciune.

Ar fi greu de găsit un pictor care — potrivit caracterului și înclinațiilor — să fi fost în asemenea grad predestinat să devină pictor de gen ca Jan Steen. Un optimist de tip sangvinic, el nu-și punea probleme în legătură cu faptele, preocupările, comportamentul oamenilor, cel puțin nu probleme de ordin moral. În ochii lui viața constituia un divertisment, un spectacol amuzant. Plăcerea sa de a fabula se manifestă cu atîta abundență, atît de risipitor, încît împiedică adeseori elaborarea și finisarea răbdătoare a cîte unui tablou. Steen lucrează inegal. Activînd pentru un timp la Leiden, Haga, Haarlem și Delft, el se bucură de cuceririle pe care le oferea, pe la 1650, înalta cultură picturală olandeză, nu prinde însă nicăieri rădăcini, nu se integrează organic în nici o manieră artistică străină. Evoluția creației sale este lipsită de o direcție categorică; iată de ce cunoscătorii s-au izbit de mari dificultăți în tentativele de a stabili succesiunea picturilor sale nedatate. Se simt uneori anumite relații cu Knüpfer, cu Isaac van Ostade, cu Frans Hals. Maniera picturală constituie pentru el un mijloc și se mulează de fiecare dată ideii de bază a picturii.

Este suficientă o singură operă a lui Vermeer pentru a ne convinge de măreția acestui maestru și a-i confirma renumele; spre a-l aprecia pe Jan Steen, trebuie să ai o oarecare vedere de ansamblu asupra operei sale voluminoase. Publicarea tuturor picturilor sale ar face să-i crească prestigiul și ar stîrni uimirea amatorilor la vederea diversității motivelor folosite și, mai mult decît atît, a bogăției și inventivității variantelor aceluiași motiv.

Jan Steen nu s-a lăsat intimidat de nici o problemă; el a înfățișat fără ezitare teme biblice și mitologice, nu cu intenția de a apela la travestiuri, dar totuși astfel încît chiar și tema serioasă să ofere prilej pentru un spectacol distractiv. Samson, jefuit de podoaba sa capilară și redus la neputință, este nevoit să privească cum soția sa flirtează cu un cavaler, în timp ce chiar și un copil este în stare să-l țină înlănțuit și să-l domine. În rarele cazuri în care subiectul nu admite deloc umorul, comicul, gluma, pictorul eșuează în convențional. Încăierările sale nu sînt niciodată atît de cumplite sau periculoase, boala niciodată atît de grea și serioasă, încît unii dintre participanți să nu se poată totuși amuza. Iar această veselie este molipsitoare. Jan Steen este neîntrecut cînd tema corespunde întru totul concepției sale de viață — la petreceri, cînd la ospățul însoțit de muzică domnește în exces buna dispoziție, cînd „actorii" se comportă cu umor, cu temperament, de o veselie dezlănțuită, fără opreliști. El manifestă multă înțelegere pentru viața instinctuală primară a copilului, considerînd că adulții — cu plăcerea lor de a face farse și tărăboi inofensiv — au păstrat în ei o mare doză de infantilism. S-ar putea spune că Jan Steen este un Shakespeare „pe jumătate", un Shakespeare „priponit" — deoarece el nu cunoaște partea tenebroasă a vieții și nu poate forța limitele inerente reprezentării imagistice. Prin natura lor, comicul și gluma solicită cu precădere o relatare verbală. În cel mai bun caz, pictorul reușește — prin sugerarea unei stări, a unei situații anume — să pună în lumină punctul culminant, poanta anecdotei relatate. *Bolnava de dragoste*, o temă preferată a lui Steen, constituie o adevărată narațiune. Odrasla familiei, îndrăgostită, se arată într-o stare alterată. Simptomele comportării ei, schimbarea firii sale sînt interpretate de părinți drept boală. Fata este culcată în pat. Este chemat medicul. Acesta, dîndu-și seama de situație, consultă fata cu o seriozitate prefăcută, scriindu-i, cu o solemnă șarlatanie profesională, o rețetă, în timp ce rudele manifestă fie o milă plină de îngrijorare, fie — zîmbind sau gesticulînd cu subînțelesuri — cunoașterea cauzei adevărate a „bolii". Completînd narațiunea pictată cu inscripția *„Daer baet geen medisijn, want het is minnepijn"*,* pictorul se apropie de domeniul literaturii. Cu altă ocazie, un ospăț sărbătoresc este explicat cu zicala: *„Op de gesontheijt van het nassauss basie en de eene hant het rapier in de andre hant het glaesie"*.**

Cunoștințele lui Steen privind natura omului nu merg în profunzime; ele îmbracă însă, o arie largă. Este vorba de exteriorizarea în diverse nuanțe, a unor stări de spirit, de la o simplă voie bună pînă la o adevărată dezlănțuire. Cu toate slăbiciunile lor, oamenii lui Steen rămîn simpatici, văzînd de treburile lor cu franchețe și mult firesc. Am fi dispuși să ne împrietenim cu ei, dorință pe care nu ne-o trezesc nici flăcăii periculoși ai lui Brouwer, nici țăranii mărginiți ai lui Ostade.

Ideea de bază a imaginii, privită ca scop, îl antrenează pe pictorul scenei de gen către *tipic*, în timp ce observația concretă, ca mijloc de realizare a compoziției, îl împinge către *individual*. Pictori de gen înnăscuți, ca Brouwer, ca Jan Steen, care sînt totodată buni observatori, trebuie să țină o dreaptă cumpănă între doi indicatori de drum divergenți. Iată un exemplu: În pictura lui Jan Steen intitulată *În dar a venit, în dar s-a dus*, cîștigătorului fericit i se ia prin șiretenie totul de către cîrciumarul avid de bani și femeile prea

* Aici nu ajută nici o doctorie, pentru că e vorba de o suferință amoroasă (în olandeză, în orig.)

** În sănătatea stăpînului de Nassau: într-o mînă sabia, în cealaltă paharul (în olandeză, în orig.)

prevenitoare. Cavalerul este bine individualizat, ca impresie generală predomină însă genul de om, şi anume omul de viaţă bine dispus, uşuratic, marcat de starea de spirit stîrnită de situaţia dată. În orice caz, caracterul portretistic este pus în slujba naraţiunii, a moralei amuzante. Dacă adunăm la un loc şi punem în relaţie între ele figurile de gen cu caracter portretistic create de Frans Hals, ne apropiem de idealul lui Jan Steen.

Steen a întreprins multe: irosindu-şi forţele, a pictat ocazional tablouri biblice, mitologice, peisaje. El este însă cel mai autentic şi convingător faţă în faţă cu omul viu, stăpînit de pornirile sale primare, cu omul între oameni. Figura individuală, izolată, care-l satisface arareori, îşi trădează caracterul sociabil prin aceea că se întoarce către privitor, intră în contact cu acesta.

Imaginaţia lui Steen nu produce idei pe care el să le traducă apoi în imagini; ea produce mai degrabă idei imagistice nemijlocite.

Efectul care porneşte de la tablourile lui Steen ne poate stimula să cugetăm asupra secretului comicului. Cel ce consideră — împreună cu Schopenhauer — că principalul rău ar fi plictiseala, şi că forţa acesteia ar creşte în acelaşi grad în care descreşte presiunea exercitată de mizerie şi lupta pentru existenţă, acela poate înţelege întru totul plăcerea provocată de ivirea neprevăzutului, de întreruperea cursului normal, rezonabil, regulat al evenimentelor. Vedem un om mergînd, fără ca atenţia noastră să fie reţinută; el se împiedică şi cade iar această privelişte trezeşte hazul malitios pentru necazul altuia, propriu comicului. În momentul în care dobîndim certitudinea că sîntem mai presus de acea prostie, de acea slăbiciune — se instalează spontan veselia şi pofta de a rîde.

În ce priveşte umorul, a rîde mereu şi de orice, poate fi caracteristica unei mentalităţii superficiale. A identifica, însă, umoristicul, a lua în derîdere slăbiciunile omeneşti — cum a făcut-o Shakespeare, care nici vorbă să fi rîs mereu — constituie cu siguranţă semnul unei anumite libertăţi spirituale. Este o altă întrebare dacă această superioritate intelectuală, fecundă în arta literelor, mai păstrează aceeaşi forţă în arta plastică, şi în ce sens, anume.

Noi nu putem judeca decît de pe poziţia vremurilor noastre, aserviţi unei teorii potrivit căreia umorul, comicul şi gluma ar fi „neartistice", prezenţa lor împiedicîndu-ne să receptăm fenomenul plastic cu o satisfacţie estetică majoră. Să încercăm a formula opinia în vigoare, în următoarea afirmaţie categorică: Jan Steen a fost un pictor mare, în măsura în care un comediograf poate fi considerat un pictor mare. Ei bine, nu arta a fost cea care s-a înălţat tot mai mult, urmînd scheme dogmatice din ce în ce mai „mature"; dimpotrivă, estetica acceptată în fiecare epocă este dedusă îndeobşte din arta eficace a perioadei respective, transformîndu-se odată cu modificarea viziunii şi nu cu avatarurile cunoaşterii. Luînd în consideraţie toate acestea, ne încearcă teama de a nu-l neîndreptăţi pe pictor, întrucît, de la pretinsa înălţime a cunoştinţelor noastre despre artă, ne ferim să recunoaştem plăcerea ce ne-o prilejuieşte această artă spirituală şi amuzantă.

Cînd, în Pinacoteca din Dresda, Goethe şi-a dat seama că-i fac plăcere scenele de gen ale lui Fetti,* el s-a socotit obligat să se scuze. Fetti este, zicea el, „un artist excelent, cu toate că, fiind un umorist, nu poate fi de prim rang". Este surprinzător că pe temeiul unor prejudecăţi estetice cu totul diferite, amatorul de artă luminat al zilelor noastre judecă foarte asemănător cu Goethe. Adoptînd punctul de vedere al istoricului, sîntem tentaţi să credem că umorul suculent, apropiat, hazul exploziv al lui Jan Steen a revărsat asupra contemporanilor săi daruri binevenite, şi ne minunăm aflînd că nu i-a fost hărăzit un succes material. Spiritului domol, tihnit al burgheziei olandeze îndestulate i s-a potrivit probabil mai degrabă arta lui Gerard Dou, Terborch şi Frans van Mieris.

---

* Domenico Feti (Fetti) pe la 1589—1624, pictor italian înrîurit de Caravaggio şi Elsheimer.

Astăzi Vermeer van Delft îl lasă în urmă pe Jan Steen, din cu totul alte motive. Cifrele, prețurile plătite nu mint. Pe piața obiectelor de artă, Vermeer este mult mai apreciat decît Jan Steen, și nu numai pe motivul că operele sale sînt mai rare. Gloria l-a vizitat tîrziu pe acest maestru, abia într-o vreme cînd pictura de gen începea să fie privită cu suspiciune. El este considerat astăzi un mare pictor nu în pofida faptului că n-a pictat scene de gen, ci tocmai în virtutea acestui fapt. El se raportează la oameni într-o manieră care nu este nici caldă compasiune, nici participare la bucuria vieții, nici simțul pentru situațiile umoristice, nici interesul pentru relațiile sufletești. El contemplă tot ce este viu ca un pictor de naturi moarte. O copie după Steen mai poate fi cel puțin o ilustrație distractivă, o copie după Vermeer — este semnificativ că așa ceva nu prea se întîlnește, ci doar niște falsuri — nu mai este nimic.

Pentru el, omul este modelul care adastă ca să fie pictat. Femei singure sau chipul unor femei singure, uneori două figuri, stăpîna și slujnica, în relații reciproce indiferente. Arareori cîte o pornire către narațiunea cu caracter de gen. Figurile sînt tăcute și fără afecte. Vermeer n-a pictat copii niciodată, deși avea nu mai puțin de unsprezece odrasle. Probabil că nu stăteau destul de cuminți. Una din capodoperele sale: *Pictorul și modelul său**. Bărbatul ne întoarce spatele, astfel încît nu-i putem recunoaște trăsăturile, ci numai profesia. S-ar părea că Vermeer a lucrat pe atît de încet pe cît de repede lucra Jan Steen — Vermeer cu un sever spirit autocritic și cu un țel urmărit cu perseverență, în timp ce Jan Steen picta mai mult așa cum îi venea, la voia întîmplării. Vermeer își alegea motive simple, ca să-și concentreze întregul efort asupra transfigurării artistice. Mișcarea îl deranja, în timp ce Jan Steen considera tocmai acțiunea drept caracteristica vieții în desfășurare, și, odată cu aceasta, a realității, reușind să creeze

* Lucrare numită și *Atelierul, Pictorul în atelier* sau *Alegoria picturii*, c. 1660—1670. Kunsthistorisches Museum, Viena.

iluzia mișcării ca foarte puțini alți pictori. Vermeer se distinge dintre contemporani prin maniera sa de lucru și un simț estetic deosebit de fin și selectiv. Maestrul preferă culori locale deschise, de o mare franchețe, ce nu par a fi de sorginte olandeză; ele lasă impresia unei picturi meridionale, aproape exotice. Impulsul i-a venit probabil în tinerețe la Utrecht, *„Roma olandeză"*. Pictorul Terbrugghen* de la Utrecht pare a fi fost, în cele mai bune opere ale sale, predecesorul lui Vermeer. Esențialul își datorează însă maestrul sieși.

Rembrandt — artist. Sînt vorbe care sună cu totul nepotrivit, aproape ca o blasfemie. Chiar și în cazul lui Jan Steen sîntem tentați să căutăm un calificativ mai pe măsură. Vermeer, în schimb, cu măiestria sa cultivată conștient, sobru și rațional, cu subtilitatea decorativă a creației sale, amintind de prețiozitatea unor alese meșteșuguri artistice, poate fi numit artist, fără nici o ezitare. În picturile sale timpurii, care nu prea sugerează adîncimea spațiului, aducînd cu niște tapiserii, pigmentul evocă uneori glazura prelinsă a ceramicii din Extremul Orient. Despre *Portretul de femeie*** din Mauritshuis, Jan Veth spunea că pare pictat cu perle pisate.

Distanțat de timpul său, întorcînd hotărît spatele clarobscurului olandez cald, Vermeer are o notă „modernă" de parcă ar fi perceput înainte de vreme și ar fi urmat chemarea la „artă pentru artă". Iar modernitatea sa este confirmată și de faptul că a fost descoperit abia de un tovarăș de generație al lui Manet, și anume de francezul Thoré Burger. El nu este romantic, nici patetic, nici misterios, sau poate totuși misterios în felul lui, dar „la lumina zilei". Arta sa este obiectivă

* Pictorul olandez Hendrick Ter Brugghen (sau Terbrugghen, 15[illegible]8—1629), revelație a ultimelor decenii, a influențat puternic școala de la Utrecht și pe Vermeer din Delft.

** Lucrare numită și *Fata cu turban*, pe la 1660—1665. Muzeul Mauritshuis, Haga.

și destăinuie prea puțin despre personalitatea pictorului.

Un tablou al lui Vermeer seamănă cu un „tablou vivant", însă fără ca rigiditatea lui să deranjeze sau să indispună. Figurile pictate nu te fac să-ți pui — asemenea celor reale din „tabloul vivant" — întrebarea chinuitoare: oare de ce nu se mișcă?

Lucrarea zisă *La proxenetă*, păstrată la Galeria din Dresda, pe care Vermeer a pictat-o în 1656, la vîrsta de 24 de ani, este, poate, singura datată*. Tabloul relativ mare,** realizat în clarobscur, este menținut în tente calde; compoziția, lipsită de adîncime, este structurată pe patru figuri, expunerea urmînd firul unei narațiuni destul de vioaie. Curînd după aceea, incitat, probabil, de exemplul lui Carel Fabritius, pictor în Delft, Vermeer este preocupat de rezolvarea artistică, pe pînză, a unor probleme ca adîncimea spațială, lumina, eclerajul și atmosfera (anvelopa). Cromatica sa devine rece, cu mult galben și albastru. Pigmenții sînt mai degrabă strălucitori decît incandescenți. Pictorul ajunge la o manieră proprie de aplicare a culorii: urmărind jocul luminii soarelui pe materie, el descompune suprafața, dizolvînd-o în pete și puncte. Tablourile mai puțin împăstate, executate mai tîrziu, bucură ochiul cu o sclipire argintie, asemenea sidefului. Tot ce a ieșit din mîinile sale ne încîntă simțurile ca niște podoabe meșteșugite, de mare preț.

Exigența fiecărui maestru include și pericolul virtual reprezentat de hipertrofierea virtuților sale de meșteșug. În ce-l privește pe Vermeer, eventualitatea unei asemenea involuții poate fi cel mult presupusă, fără ca ea să fie sesizabilă aievea. Poate moartea sa timpurie — a decedat în al 43-lea an al vieții — l-a ferit de fundătura unei virtuozități golite de sentiment.

Ca și Pieter de Hooch, pictorul din Delft este unul din marii maeștri care a descoperit și pus

* Astăzi se cunosc, cu certitudine, cel puțin două lucrări datate, cealaltă fiind *Astronomul*, 1668, colecția E. de Rothschild, Paris.

** 143 × 130 cm.

în lumină un nou univers de frumusețe, cu deosebirea că el a dobîndit printr-o muncă perseverentă, sistematică, mijloacele care celuilalt pictor i-au picat din senin, ca un dar. Distincție emoționantă: Vermeer; o binefăcătoare intimitate caldă, învăluitoare: Pieter de Hooch. Cu cît reușeau mai bine pictorii — ca de Hooch și Vermeer — să sesizeze frumusețea lumii vizibile și să ne-o împărtășească și nouă, cu atît se împuțina cererea pentru întîmplări și situații interesante. Mîncarea nu mai trebuia să fie agrementată cu condimente sugerînd stări suspecte, insidioase, licențioase, vesele sau sentimentale. La o valoare artistică mai înaltă scădea importanța obiectului ca atare. În arta plastică tema se raportează la maniera de realizare precum textul la melodie într-un lied, și cu cît acționează mai puternic muzica asupra sensibilității, cu atît scade efectul textului asupra intelectului.

Gerard Terborch,* născut în 1617 la Zwolle, a venit de tînăr la Haarlem și li s-a alăturat pictorilor de cameră de gardă, de soldați îndrăzneți și obraznici, pictorilor de tablouri de gen cultivate cu succes pe la 1635. El se distinge de la început printr-o cromatică de o aleasă calitate, prin armonie și printr-o viziune relativ calmă asupra evenimentelor și situațiilor. Distincția este virtutea care se afirmă cu prisosință în toată creația sa, dominînd afectele, cu discreție și limbaj aluziv. El preferă să fie neclar decît gălăgios. În perioada sa tîrzie, pictorul, de o aleasă distincție, va evita luxul banal al burghezilor îmbogățiți și nu-și va abandona niciodată demnitatea înnăscută. În cursul călătoriilor sale la Londra, Roma, Madrid, și-a consolidat ținuta de om de lume, găsind la Münster prilejul binevenit de a picta portrete de diplomați din diverse țări. El se pricepe să investească flegmatismul olandez cu o aură de *grandezza* spaniolă. În viziunea sa, tocilarul pare a fi un aristocrat decăzut în condiția de meșteșugar, sau unul care face pe meșteșugarul.

* Sau Gerrit Ter Borch.

Terborch este cumpănit, el are experiența vieții, fiind dotat cu bun gust și tact. Gustul nu este altceva decît tact în domeniul esteticului. Formatul tablourilor, dimensiunea figurilor sînt menținute de Terborch consecvent, în limitele modeste. El observă individualul cu finețe și siguranță, evitînd, însă, orice accent prea marcat. Măestria sa este ferită de excesele virtuozității. Maniera sa de a interpreta mătasea, mult admirată, nu crează impresia unei îndemînări exhibate, ci mai degrabă, a vizualizării unui mod de viață rafinat. Aceste doamne, care ar putea, dealtfel, să nu fie totdeauna „doamne", n-ar putea fi îmbrăcate altfel; ele își poartă țesăturile scumpe în modul cel mai firesc.

Din cînd în cînd, chiar și în perioada maturității, Terborch își permite anumite concesii tematice, pictînd, de pildă, un băiat care purecă un cîine, sau o mamă care-și piaptănă o fetiță. În asemenea tablouri însă, e sesizabilă o anumită neconcordanță între conținut și maniera de execuție. Talentul original și unic al lui Terborch se afirmă din plin în compozițiile în care zugrăvește societatea „bună", sau cel puțin o societate care se comportă ca atare. Arareori apar mai mult de trei persoane. Femei cam inerte, inactive, de o grație ușor flegmatică, care nu cunosc altă preocupare decît muzica, scrierea sau primirea de scrisori, precum și cavaleri tineri cu purtări alese, care nu par să fie îmboldiți de porniri amoroase. O compoziție savant echilibrată, o lumină blîndă, un ton general cenușiu relevînd culori locale intercalate cu parcimonie, spațiul mai mult indicat decît elaborat temeinic, culoarea delicat aplicată, fără să fie linsă, o atmosferă crepusculară înviorată de reflexe, o materialitate plină de viață și strălucire, o plastică corporală care nu este niciodată ostentativă: totul în perfectă concordanță cu un climat sufletesc ponderat, echilibrat.

Terborch a trăit pînă în anul 1681; el a reușit să-și asigure, însă, un succes mai trainic decît Pieter de Hooch, care i-a supraviețuit cu doi ani. Rezistența sa în condițiile declinului general al gustului o datorează măestriei sale, fundamentate

pe cunoștințe solide și pe o remarcabilă fermitate de caracter, poate și circumstanței că a îmbătrînit la Deventer și nu la Amsterdam. I-a fost de folos faptul că — spre deosebire de Pieter de Hooch —, activînd perseverent ca portretist, a fost constrîns să înregistreze cu precizie datele morfologice individuale. Acest exercițiu de lungă durată a ferit pictura sa de gen de neglijență, chiar dacă, pictînd scene de gen, el a evitat să depășească domeniul tipicului.

O oarecare oboseală și apatie apasă asupra ființelor lui Terborch. Caracterul distins, aristocratic se sustrage mai greu plictiselii. În viața individului, lupta, victoria și savurarea celor dobîndite sînt urmate de blazare: la fel se întîmplă și cu destinul popoarelor. Iar Terborch reprezintă tocmai faza tomnatică, crepusculară a veacului de aur olandez.

Alături de personalitatea ferm conturată a lui Terborch stă cea versatilă, oscilantă a rivalului său, Gabriel Metsu. Născut în 1630 la Leiden, el pare a-și fi însușit toate cuceririle picturii de gen olandeze, datorate lui Gerard Dou, Terborch și Vermeer. Metsu desenează magistral, povestește ca și Terborch, despre femei care „fac muzică" sau scriu scrisori, ca și despre alte întîmplări anoste conferind uneori spațiului un ecleraj ca Vermeer. Prețurile senzaționale plătite pentru *Copil bolnav* (aucțiunea Steengracht*) sau pentru perechea de tablouri legate tematic, înfățișînd un cavaler care scrie o scrisoare și o doamnă care o primește (aucțiunea cu prilejul lichidării colecției Clinton Hope), par a confirma înalta clasă a lui Metsu. La un examen sever al capodoperelor sale și la

* Licitația de la Galeria Steengracht (Paris, 1913) s-a soldat cu rezultate ieșite din comun, marcînd o accentuată modificare a gustului. Astfel *Betsabeea* de Rembrandt a atins un milion de franci (la valoarea „grea" dinainte de primul război mondial), *Fumătorii* de Brouwer, 425 000 franci (în 1898 un tablou de Brouwer obținuse doar 1600 franci!). cote înalte atingînd și tablourile lui Metsu.
Vezi: A. Donath, *Psychologie des Kunstsammelns* (ed. III), Berlin, 1920, pp. 140—142.

trecerea în revistă a întregii sale creații, apar totuși slăbiciunile rezultînd dintr-o tendință eclectică, chiar dacă datele vieții sale nu-l predestinează să fie un imitator. A venit pe lume ceva mai devreme ca Vermeer și a murit în 1667, adică mult înaintea lui Terborch. Opera sa este lipsită de acea unitate, care, în mod firesc, trebuie să izvorască din însăși personalitatea artistului. Îl caracterizează un înalt grad de sensibilitate și receptivitate, ceea ce-i explică poziția față de Vermeer. El nu aduce mai nimic nou, personal, abstracție făcînd de tonul plîngăreț-sentimental pe care-l adoptă uneori, în avans față de vremea sa, întrucît acest ton a răsunat deseori mai ales în secolul al XIX-lea. O slujnică, care-și șterge lacrimile la vederea stăpînei sale bolnave. Mama îngrijorată, cu copilul bolnav în brațe. Pictura lui Vermeer nu cunoaște copiii, iar Jan Steen cunoaște numai copii sănătoși tun, nemaivorbind de faptul că Steen n-ar fi admis ca femeia să fie într-adevăr bolnavă și n-ar fi adăugat scenei un personaj care să facă haz pe socoteala servitoarei smiorcăite.

Lui Metsu îi lipsește tactul sigur, fără greș, prin care Terborch realizează o perfectă armonie între subiectul tabloului și maniera de realizare a acestuia, menținîndu-se, cu consecvență, între limitele domeniului pentru care era dotat.

Forma agitată, trădînd o manifestă și cochetă năzuință de a plăcea, ajunge în vădită contradicție cu ideea de bază săracă, goală sufletește, a imaginii. Metsu nu e un narator. Nu pentru că ar fi tăcut, reținut, ca Terborch, ci pentru că nu prea are multe de spus. Aceasta în sine n-ar justifica vreun reproș. Nici Vermeer nu este un povestitor, însă spre deosebire de acesta, Metsu încearcă să sugereze raporturi sufletești, ba chiar să devină poznaș ca Jan Steen. Iată o *Lecție de muzică* (National Gallery, Londra), ireproșabilă ca desen și cromatică. Femeia stă la pian, arătînd o foaie cu note muzicale bărbatului așezat în fața ei, cu un pahar de vin în mînă. Dialogul nu devine însă perceptibil, acesta nefiind susținut în mod con-

vingător prin gestică și priviri. Cu totul altfel se pricepea Steen să insinueze erotismul în scenele înfățișînd preocupări „pedagogice", exprimînd ambiguitatea situației cu o remarcabilă acuitate psihologică.

Interesul olandezilor era dedicat activității vii, lucrative a oamenilor; le făcea plăcere, în special în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, să-și contemple țara dens populată. Zugrăvind interioare de biserici, străzi, piețe, pictorii includeau în spațiile înfățișate numeroase personaje cu caracter de gen. Ce concordanță deplină, ce echilibru fericit între pămînt și natura umană domnește, de pildă, în picturile lui Avercamp, Aelbert Cuyp, Adriaen van de Velde sau Philips Wouwerman! Viețuitoarele care-și duc traiul în are liber, precum caii și vitele păscînd, fac legătura dintre peisaj și oameni. Maeștrii peisajului național, ca Jacob van Ruisdael sau Hobbema — spre deosebire de contemporanii lor italienizanți —, preferă, firește, singurătatea, evitînd pe cît se poate să tulbure solemnitatea tăcută a naturii, cu „voci" omenești.

O privire de ansamblu asupra producției olandeze fertile poate acredita ideea că, în domeniul picturii de gen — atît în ce privește motivele, viziunea cît și mijloacele de expresie — odată cu creația lui Ostade, Dou, Pieter de Hooch, Steen și Terborch s-au epuizat toate căile posibile și toate modalitățile sănătoase și că după această fază s-au afirmat cu precădere producătorii de imitații, de teme cu variațiuni, precum și adepții tendințelor eclectice. În linii mari și îngroșate, pot fi identificate trei trepte diferite: pe la 1630 bărbatul activ, către 1650 femeia cu grijile casei, iar pe la 1670 „domnul" și „doamna", în relații mai mult sau mai puțin erotice. Cu cît se apropia sfîrșitul secolului, cu atît precumpăneau mai mult fastul și luxul. Mulți pictori se mută la Amsterdam, unde se nasc și se proclamă módele; sursele vii, originare ale picturii olandeze rămîn, însă, orașele Haarlem, Delft și, îndeosebi, Leiden. De la lecția lui Ostade pornesc Bega și Dusart; de la Jan Steen — Brakenburgh; de la Pieter de Hooch

— Pieter Janssens, van der Burch, Vrel, Boursse, de Jongh, Ochtervelt; de la Terborch — Caspar Netscher; de la Gerard Dou — Pieter van den Bosch, van Tol, Abraham de Pape, Toorenvliet, Frans van Mieris, van Slingeland. Pictura miniaturală, originară din Leiden, va fi cultivată pînă tîrziu în secolul al XVIII-lea de către Eglon van der Neer, Verkolje, Schalcken, Arnold Boonen, Philip van Dyck și van der Werff. O independență modestă își păstrează leidenezul Quirin Brekelenkam, care obișnuiește să-i cerceteze pe meșteșugarii la lucru, practicînd o manieră de a picta relativ frustă și deschisă.

Pe la 1670 sînt reprezentativi și se bucură de succes Frans van Mieris* și Caspar Netscher,** aproximativ de aceeași vîrstă, iar către 1690 Adriaen van der Werff.*** Van Mieris nu este altceva decît un Dou potențat printr-un plus de voluptate și eleganță. Asemenea altor creatori, el adoptă cu predilecție rama pictată, aparentă în interiorul picturii, introdusă de Dou, compoziția „în fereastră" care motivează atît lumina puternică ce scaldă figura, modelînd-o și detaliind-o, cît și fundalul întunecat. Desigur, nu este luat în seamă faptul că planul apropiat ar trebui eclerat cu o lumină rece, difuză, venind din față. Dimpotrivă, totul este menținut în continuare într-o lumină caldă, de interior. Se profită din plin de posibilitatea de a compensa cu draperii, cu adaosuri în genul naturii statice, cu o vegetație care încadrează scena, cu reliefuri în piatră plasate sub fereastră, sărăcia de idei a compoziției, făcîndu-se risipă de multă iscusință tehnică pentru a crea iluzia materială, palpabilă a mătăsii, blănurilor, metalului, pietrei.

Măestria execuției era privită cu uimire, ca o adevărată vrăjitorie, fiind admirată veridicitatea unei picturi ce rezista chiar și examenului cu lupa. Atît burghezii olandezi îmbogățiți, cît și străinii,

* Leiden, 1635 — id. 1681

** Heidelberg 1639 — Haga 1684

*** Kralingen 1659 — Rotterdam 1722.

îndeosebi, principii germani — care achiziționau „piese de cabinet"* și atrăgeau uneori pictorii la curțile lor — erau încîntați de tablourile vernisate, netede, parcă șlefuite. Gloria acestor maeștri, care serveau banalități cu aerul unor găselnițe de mare preț, care înfățișau lucruri importante, chiar sacre, drept ornamente grațioase și elegante, a fost curînd contestată, din cînd în cînd însă iarăși confirmată, în ultimul timp, ce-i drept, cu o oarecare jenă. Citești cu stupoare că seriosul și atît de cultivatul Grillparzer,** vizitînd Galeria de la Dresda, a scris în jurnalul său cuvinte de entuziastă admirație despre un singur tablou, și anume despre *Izgonirea Agarei* de Adriaen van der Werff. Ce-i drept, ulterior s-a corectat, lămurit de iubitorii de artă consternați de obiectul admirației sale.

Caspar Netscher, care ca virtuoz al unor maniere picturale subtile rămîne puțin în urma lui Frans van Mieris și Adriaen van der Werff, devine la Haga un portretist monden, cum se întîmplă în același timp cu Nicolaes Maes la Amsterdam. Pictura sa de gen se apropie de portret. Copii rotofei, împopoțonați, preferații răsfățați ai părinților, de o naivitate copilărească cam contrafăcută. Domnii, îmbrăcați luxos, reprezintă bunăstarea mulțumită de sine. Comerciantul regal privește cu coada ochiului spre Curtea franceză.

Sudul Țărilor de Jos, cu capitala la Antwerpen (Anvers), s-a dovedit a fi în secolul al XVII-lea un teren relativ sterp pentru pictura de gen — și asta din mai multe motive. Biserica dominantă ocupa toate forțele disponibile pentru tablouri de altar. Morfologia meridională, cu formele ei ideale, era ușor accesibilă, făcînd ca realitatea autohtonă să pară meschină și vulgară. Cu superioritatea sa copleșitoare, cu succesul unic al creației sale, Rubens îi seducea pe toți pictorii intrați în sfera sa de influență, chiar și pe cei fără aripi, îndemnîndu-i să se avînte către înălțimi. Formatul amplu, figu-

* *Kabinettstücke*

** Scriitorul Franz Grillparzer (1791—1972), clasic al dramaturgiei austriece.

rile la scara mare contraveneau, însă, spiritului picturii de gen. Goale și pretențioase apar grupurile de ample semifiguri realizate de Theodor Rombouts în spiritul pictorilor italieni. Teluricul Jordaens, dotat și cu umor, a fost mînat de circumstanțe, împotriva firii sale, către teme bisericești, mitologice, monumental-decorative, lăsînd, însă, impresia că nu-i ajunge suflul să umple trupurile supradimensionate ale compozițiilor sale. El pare a se întinde cu efort spre a face față vecinătății lui Rubens. Dintre flamanzii reputați și demni de luat în seamă, David Teniers este singurul care, cu picioarele pe pămînt, cu judecata sa sănătoasă, cultivă pictura de gen în compoziții cu personaje mici. În decursul unei vieți relativ lungi,* printr-o muncă de un caracter quasi-industrial, el satisface cu o marfă ușor transportabilă nevoile în imagini ale caselor particulare, precum și ale exportului, dobîndind o reputație disproporționată față de talentul său. Festivități, jocuri în aer liber, țărani dansînd, camere de gardă, cîrciumi, deseori aceleași teme pe care le preferaseră Ostade, Brouwer și alți pictori din Olanda, executate, însă, fără participare sufletească, fără umor, cel mult cu o notă afabilă. O tipologie constantă, în care firea poporului flamand nu se vădește, însă, cu destulă claritate. Aproape că nu întîlnești o situație motivată satisfăcător de caractere sau împrejurări sau un eveniment plauzibil, convingător. Personajele sînt parcă juxtapuse întîmplător, legătura dintre ele fiind arareori asigurată de o acțiune comună sau un raport sufletesc. Succesul acestei „manufacturi“ s-ar putea explica prin cumințenia cuviincioasă a oamenilor „mărunți“, care ofereau stărilor sociale suspuse imaginea amabilă, liniștitoare, a unor supuși ascultători, a unor servitori mulțumiți. Succesul supranațional se bazează la rîndul său pe faptul, că universul imagistic din Țările de Jos, căutat și în sud, și în Franța, era acceptat cu mai multă plăcere în ipostaza lui flamandă, mai potolită decît cea olandeză; pe deasupra, ex-

* 1610—1690.

portul în țările romanice se desfășura mai lesnicios de la Antwerpen. În perioada sa de început, Teniers, născut în 1610, imită coloritul cald, clarobscurul lui Brouwer, aderă apoi tot mai mult la un ton general deschis, rece, corespunzător spațiului liber din natură și atinge o rutină a tehnicii de aplicare a culorii cu tușe scurte, parcă alunecînd pe pînză, astfel încît la un moment dat ai impresia că ar fi putut picta și cu ochii închiși, așa cum se poate scrie cu ochii închiși.

Franța are o atitudine destul de rigidă față de pictura de gen. Acolo i se pretind pictorului o serie de aptitudini, considerate a fi demne de creația artistică și necesare acesteia, și anume: o capacitate de invenție înaripată, o compoziție dinamică, fluentă, precum și potențarea mijloacelor de expresie în vederea obținerii unor efecte viguroase. Păreri preconcepute cu privire la natura și legile „frumosului“, convenționalisme bisericești, academice și de curte îngrădesc observația nemijlocită, astfel încît picturile trădează prea puțin despre starea, condițiile și formele de viață ale poporului francez. Teorii estetice importate din Italia au fost „raționalizate“ în Franța, dobîndind putere de lege. Atenția acordată abia în ultimele decenii operei voluminoase a fraților Le Nain* a scos la lumină un mare număr de scene de gen de origine franceză din jurul anului 1640. În creația acestor pictori pare a se fi amestecat trăsături flamande și italiene. Prima impresie: aceste picturi nu par a fi franțuzești. Este adevărat, că ideea noastră discutabilă despre ceea ce este tipic franțuzesc este dedusă din arta secolului al XVIII-lea. Frații Le Nain nu se disting nici prin veselie galică, nici prin *esprit*, nici prin temperament; dimpotrivă, ei sînt tot ce poate fi mai puțin elocvent sau erotic. Întrucît peisajul francez a înflorit pe pămînt italian, ne așteptăm ca pictura de gen franceză să se fi născut pe pămînt neerlandez, sau cel puțin să fi fost înrîurită din acea direcție. Acest

* Frații Le Nain (Lenain): Antoine (1588—1648), Louis (c. 1593—1648), Mathieu (1607—1677).

lucru nu este întru totul valabil. Oricum, frații Le Nain, exponenții unor năzuințe oneste, serioase, sînt apropiați de contemporanii lor din Antwerpen, de pictori ca Van Herp* sau al treilea Rijkaert.** În timp ce făpturile lui Brouwer participă cu toată rîvna la acțiunile lor, iar figurile lui Teniers simulează, cel puțin, că fac ceva, în pictura franceză a vremii, bărbații, femeile și copiii stau în picioare sau șed adunați, în grupuri sau rînduri, ca niște tuburi de orgă, nemișcați în fața privirii pictorului, lipsiți de orice cochetărie, mai degrabă timizi și perplecși. Posibilitățile oferite de sugerarea adîncimii spațiului nu sînt exploatate în slujba compoziției cu figuri, preferîndu-se o manieră de ordonare amintind de relief. În același timp, popoarele romanice manifestă un interes foarte scăzut față de spațiul locuibil. Atît în păturile de pe treapta de jos a scării sociale, cît și în limitata lume burgheză, domnește o atmosferă apăsătoare, posacă, sugerată plastic îndeosebi printr-o cromatică tulbure sau întunecată. În măsura în care frații Le Nain sînt preocupați de redarea patosului sau a formei „frumoase", se fac simțite niște legături indirecte cu Italia, mai cu seamă cu universul lui Caravaggio. Ai impresia că percepi imensa greutate ce apasă umerii și conștiința poporului sub o guvernare autocratică.

Aproximativ concomitent cu resurecția fraților Le Nain a fost descoperit Georges de La Tour. Este vorba de o performanță îmbucurătoare a unor susținute eforturi de analiză stilistică. Acest lotaringian se distinge dintre toți caravaggiștii cisalpini, prin hotărîrea fermă și seriozitatea cu care-și realizează viziunea personală. Printr-un ecleraj straniu, el potențează realitatea nudă, observată cu o extremă acuitate, conferindu-i valențe mistice,

* Guilliam (Willem) van Herp (1614—1677), pictor flamand din școala lui David Teniers cel Tînăr (Antwerpen).

** Rijkaert sau Ryckaert, familie de pictori din Antwerpen. Cel mai cunoscut, David III Ryckaert, pictor de gen, a fost înrîurit de Brouwer și de olandezi, apoi de Rubens și Teniers.

patetice și monumentale. Mai multe picturi ale sale fuseseră catalogate drept lucrări spaniole, înainte ca personalitatea sa să fi fost pusă în lumină.

Este posibil ca cineva să perceapă specia umană înfățișată de La Tour și frații Le Nain mai degrabă drept una spaniolă decît franceză și să creadă a intui aici un mod de simțire pe care l-a cunoscut, la o treaptă superioară, la tipurile populare create de Velázquez. Acel *sinistre* al francezilor este intensificat pînă la asprimea și gravitatea spaniolă. N-aș vrea în nici un caz să înmulțesc printr-o nouă ipoteză — poate că nici nu este nouă — numărul, oricum prea mare, al soluțiilor avansate pentru rezolvarea problemei Le Nain, socotind, la rîndu-mi, plauzibilă o legătură cu Spania. S-ar putea presupune doar un spirit, un mod de a vedea asemănător, izvorîte din înrudirea de rasă. O prejudecată încăpățînată și larg răspîndită pretinde ca locuitorii „Sudului însorit" să fie veseli și să suporte mai senin condițiile de viață vitrege, în timp ce melancolia ar fi — în mod obligatoriu — apanajul Nordului rece, încețoșat. Universul imagistic, cel puțin cel din secolul al XVII-lea, arată însă exact contrariul: s-ar părea că tocmai popoarele romanice sînt lipsite de ingenuitate, de acel temperament neînfrînat, de dezinvoltura burgheză, de naivitatea și bonomia țărănească, de exteriorizarea liberă, fără opreliști a afectelor.

Meridionalii abordează cu dificultate simpatia, bunăvoința, umorul, tot atîtea punți pe care cei din Țările de Jos, îndeosebi olandezii, le aruncă pentru a înfiripa un contact viu cu cotidianul și vulgarul existenței. Pînă și unii olandezi, ca Pieter van Laer, par a-și fi pierdut în Italia buna dispoziție, umorul. În ce privește Spania, un strict ceremonial se întinde de la curte pînă departe în jos, cuprinzînd toate straturile sociale. Nici măcar cerșetorul nu-i lipsit de o notă de reținere și demnitate. Cavalerul, care privea la poporul de jos fără compasiune și fără dispreț, nu întîlnea umilință sau lamentări, nici o stare de satisfacție

modestă, ci, cu precădere, resemnare mîndră și melancolie sumbră. Dintre toate piesele de gen create în sud, de cel mai mare renume se bucură ștrengarii lui Murillo, care cîștigă favorurile sufletelor simțitoare, în pofida grosolăniei motivului. Maniera de a picta, coloritul, scara la care sînt realizate figurile, nu prea diferită de cea din picturile de altar ale maestrului, pot părea ca inadecuate obiectului. Autentică viață populară andaluză, chiar dacă privitorului septentrional i se pare că descoperă în acești mici cerșetori niște odrasle de nobili scăpătați, decăzuți. Gloria lui Murillo, ca pictor al bisericii restaurate,* a pălit oarecum, iar salvarea renumelui său prin referire la „naturalețea" scenelor sale de gen a fost încercată uneori cu un zel exagerat.

În ce privește Italia, tradiția artei clasice era, încă, prea prezentă în secolul al XVII-lea, pentru ca micile bucurii și suferințe omenești să fi părut demne a fi pictate. Patosul, măreția și invențiunea erau socotite componente indispensabile ale oricărui efort artistic. „Realiștii" s-au revoltat, desigur, împotriva Academiei, însă acea înregistrare ascuțită și fără rezerve, susținută de ei, era consacrată veșmintelor, carnației, eclerajului, materialității, naturii statice, ea nu transfigurează și viziunea, ideea imagistică, mișcarea. Așadar, ei n-au renunțat defel la patos, la potențarea exagerată a celor văzute. Dorința lor era mai degrabă să confere celor văzute, gîndite într-o amploare excesivă, un plus de iluzie, să unească tragicul cu realitatea. Alăturarea figurilor la scară mare, a gesturilor largi, mărețe și a motivului minor ne impresionează deseori neplăcut. „Micii maeștri", care au acordat, în special în nordul Italiei, oarecare atenție naturii statice, peisajului și picturii de gen, urmau în general modele din Țările de Jos. Melancolia apăsătoare și amărăciunea cu care francezii și spaniolii contemplau viața poporului, la italieni se transformă în fantomatic. Cotidianul devine

* Prin contrareformă

captivant sub mîinile lui Magnasco care apelează la proporții nefirești, ecleraje pîlpîitoare și o mobilitate isterică.

PICTURA DE GEN ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA. Din unghiul de vedere pe care l-am adoptat, interesați de soarta picturii de gen, am privit mereu spre Țările de Jos, astfel nu ne-a putut scăpa mai nimic din ceea ce este esențial în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. În secolul al XVIII-lea supremația o are Franța, iar în cadrul ei — Curtea regală. La început pictura e marcată de reprezentarea puterii regale concentrate, urmează apoi o perioadă exuberantă, senzuală și galantă, cu înclinare către o anume frivolitate erotică. Gustul îl determină tot mai mult „doamna" — fie ea metresă sau regină. Curtea și „stările" care, la rîndul lor, imită stilul Curții, se mișcă respectînd un ceremonial riguros. Convențiile, disciplina socială conferă o rigiditate specifică ținutei, gesticii și comportamentului. Pe lîngă Curte, creația artistică o îndruma Academia, nu arareori chiar în altă direcție decît Curtea. Ambele forțe dominante respingeau însă deopotrivă firescul, naturalul, considerîndu-l necuviincios. Mulțimea care trudea și suferea în adîncurile societății nu trebuia să tulbure strălucirea scenei imagistice. Cu cît se scurgea secolul, premonițiunea unui pericol amenințător pare a-i fi făcut pe cei îndestulați și privilegiați să închidă cu premeditare ochii în fața suferințelor și a sărăciei. În Țările de Jos, în măsura în care ne informează pictura de gen, s-a mîncat, s-a băut, s-a fumat, s-a dansat, s-a cîntat, oamenii se încăierau, ba mai și munceau uneori; exista și flirtul, jocul manifest de-a dragostea. În secolul francez, din resorturile care pun în mișcare mecanismul uman pare a fi acționat numai dragostea. Dansul, jocul, muzica stau în slujba lui Amor, ceea ce marchează niște limite. În cadrul acestor limite, pe terenul admis și-au desfășurat personalitatea, în relativă libertate, cel puțin trei

 maeștri: Watteau (n. 1684), Fragonard (1732),

Boucher (1703). Instrumentul care emitea sunetele era pus la dispoziție de cultura socială a epocii și locului, însă muzica era realizată de către fiecare maestru în parte, din resursele proprii. Watteau, născut la Valenciennes, se mută la Paris; el intonează în 1717 — cu *Îmbarcare spre Cythera* — asemenea armonii cum nu mai răsunaseră nici în Franța nici aiurea. Este acceptat cu toleranță de Academie și are norocul să găsească protectori înțelegători. Ei bine, s-a acreditat cu timpul ideea că în opera lui Watteau s-ar manifesta spiritul poporului francez. Pornind de la artist, care depășește în ochii noștri totul în strălucire, noi conchidem asupra spiritului poporului său și al epocii sale. A-i considera însă pe marii maeștri ca reprezentanți ai colectivității rămîne oricum o întreprindere ce comportă unele nuanțări. Să nu uităm că majoritatea covîrșitoare a contemporanilor nu și-a văzut nicidecum grijile, suferințele și bucuriile transpuse în imagini de către Watteau. Iar dacă augusta Curte, determinantă a gustului, l-ar fi prețuit mai mult, pictorul ar fi astăzi mai bine reprezentat la Luvru decît la Potsdam și Berlin . . . Întrucît Watteau a venit la Paris dintr-o regiune de frontieră pe jumătate flamandă, întrucît l-a admirat pe Rubens — fapt atestat cu prisosință — copiind desene ale maestrului flamand, autori care știu să citească și să scrie, dar nu să și *vadă*, constată cu ușurință: iată un spirit francez în formă flamandă — sau, căci trebuie să existe și păreri contradictorii: spirit flamand în formă franceză. Se prea poate ca sensibilul și șubredul Watteau să fi admirat timid, poate și cu invidie, sănătoasa vitalitate flamandă, nimeni însă, fără a cunoaște acele informații, nu s-ar putea gîndi la Rubens în fața vreunei opere a lui Watteau. Nici cea mai savantă interpretare din punctul de vedere al istoriei culturii, nici o clasificare — cît de sofisticată — din punctul de vedere al istoriei artei n-ar putea adăuga în acest caz ceva esențial la înțelegerea fenomenului.

Artiștii plastici ne oferă mărturii despre epoca și locul în care au trăit, precum și despre societatea pentru care au creat; o fac nemijlocit prin tema și indirect prin forma, prin maniera de execuție a creației lor. În opera lui Watteau tematica este atît de puțin reală, încît trădează prea puțin despre loc, epocă și mediu, cu atît mai mult, însă, despre personalitatea artistului. Noțiunea de „gen" este cam nepotrivită pentru acele *„fêtes galantes"*, în care excelează artistul. Firește, Watteau nu pictează compoziții istorice, nici un subiect biblic sau mitologic. Pe de-o parte, totul e tipic, caracteristic pentru această colectivitate umană — avînd deci, trăsături de „gen" —, pe de altă parte totul pare a fi vis și ficțiune — deci lipsit de trăsăturile ce marchează pictura de gen. Această colectivitate nu poate fi identificată, pur și simplu, cu societatea franceză.

Erotismul lui Watteau este spiritualizat, umbrit de o melancolie potolită; el se manifestă ca un preludiu la jocul dragostei, sugerînd mai degrabă dorință, invitație, aspirație, năzuință. Făpturile sale nu poposesc pe insula dragostei*, ele abia pornesc într-acolo în pelerinaj. Afecțiunea, atracția, imprimă mișcare trupurilor, făcîndu-le să evolueze cu grație. Ființele de sex opus se caută și se însoțesc în mod deschis, în aer liber, în cîmpii paradisiace, nu în cămăruțe secrete —, într-o altă lume, în care păcatul nu există. Strămutînd perechile trîndave, galante, din spațiul închis al salonului spre depărtări maiestuoase, pline de mistere, Watteau slăbește chingile convenției și împrumută dorinței amoroase ceva din inocența naturii. În literatură se poate urmări de-a lungul secolelor, de la Vergiliu și pînă la Rousseau, cum societatea saturată de cultură, frînată de norme rigide să-și manifeste instinctele naturale, se refugia parcă în

* Citera (în frc. Cythère) insulă în sudul Peloponezului cu un renumit sanctuar al Afroditei. În limbajul poetic al timpurilor moderne a devenit un loc fermecat, patria alegorică a îndrăgostiților (astăzi Kýthira).

vacanţele de la ţară, în idila bucolică, simţind că *omenescul* s-a păstrat mai pur în existenţa primitivă a populaţiei rurale decît în păturile „civilizate", mai evoluate sub aspect spiritual. Doamna de lume credea că, travestită în păstoriţă, îşi va putea face de cap, bucurîndu-se de libertatea conferită de mască. Întrucît sărăcia, suferinţa şi strîmtorarea păstorilor şi ţăranilor — cu deosebire în Franţa secolului al XVII-lea — provocînd îngrijorare, erau intenţionat trecute cu vederea, pe scenă şi în pictură şi-au făcut loc tendinţe manifestate printr-o idealizare precară şi o simplitate afectată.

Geniul lui Watteau a reuşit să-i confere credibilitate unei lumi de vis, în care firea omenească, bîntuită de instincte, se adapta cerinţelor unei culturi formale rafinate, duse la extrem, ocolind pericolul atît de iminent al teatralităţii. Oricît de ireal şi vizionar ar fi, acest univers de figuri îşi păstrează mereu vitalitatea. Desene ale lui Watteau, păstrate în mare număr, înregistrări nemijlocite, făcute „pe viu", reţin şi redau cu multă siguranţă şi acuitate variatele mişcări ale trupului feminin. Însă studiul anatomiei corpului, al structurii carnaţiei elastice stă exclusiv în slujba imaginaţiei — astfel că pictorul trece cu vederea tot ce este individual, întîmplător. Maestrul vede în model — aparent mereu acelaşi! — idealul său, o fiinţă care, datorită graţiei şi farmecului ei, este demnă de a face parte dintr-o comunitate al cărei libertinaj este înnobilat, dacă nu de morală, apoi de un remarcabil bun gust, de un ales simţ pentru frumos.

În concepţia academiştilor, Watteau era un realist. Desenele sale reprezentînd trupuri de femei sînt mai veridice decît ale oricăruia din contemporanii săi; ele nu sînt mai prejos decît cele realizate de Rubens şi Degas. În ochii noştri acest „realist" pare un trubadur, care nu cunoştea altă misiune decît aceea de a premări farmecul femeii. Evident, se poate obiecta — ceea ce s-a şi întîmplat uneori

— că ar fi fost un admirator timid, platonic al femeii, marcat de o austeritate maladivă, şi că s-ar fi ţinut departe de excesele frivole.

Faptul că judecăţi atît de diametral opuse s-au putut pronunţa, nu fără motivările de rigoare, se explică prin aceea că Watteau a reuşit să contopească în creaţia sa, de o unitate indisolubilă, inimitabilă şi foarte personală, o seamă de înclinaţii, cerinţe, dorinţe şi pretenţii destul de eterogene. Către sfîrşitul scurtei sale vieţi,* Watteau a creat, trezit brusc parcă din somn, un autentic tablou de gen, prilejuit de o ocazie specială: comanda pentru firma negustorului de tablouri *Gersaint*. Conform obiectivului cu caracter decorativ, execuţia este aici mai uşoară, mai fluentă, mai puţin marcată prin desen decît în alte cazuri. Lucrarea ne desfată cu o armonie cromatică argintie, oferindu-ne „realitatea" unui magazin parizian de tablouri. Personajele se mişcă cu o indiferenţă profund înrădăcinată şi atîta graţie neafectată, încît în comparaţie cu ele pînă şi cavalerii şi doamnele lui Terborch apar rigizi şi flegmatici. O rasă umană viabilă, născută din dorul nostalgic al unui om care nu fusese nici sănătos, nici sociabil, nici elegant.

Dintre francezii secolului al XVIII-lea, Chardin este cel ce se impune ca pictor de gen prin excelenţă, avînd ceva din firea contemplativă a olandezilor. Băieţi cuminţi, cu preocupări inofensive, copii bine crescuţi, mame tinere. O existenţă lipsită de evenimente senzaţionale, manierată, despre care se povesteşte chibzuit şi cu amabilitate. O graţie cuviincioasă, fără emoţii erotice. Chardin nu este nici curtean, nici libertin. El este pictor, nu desenator. Nu ne-au parvenit decît foarte puţine desene de-ale lui. Dacă ochii lui Watteau pătrund pînă în structură, Chardin se mulţumeşte cu textura. În pictura lui Watteau desenului îi revine funcţia de plan, de eşafodaj, în timp ce limbajul

---

* A trit doar 37 de ani (1684—1721)

lui Chardin evită articulările şi accentele liniare. Stratul pictural, textura din tente alese cu grijă, în pasaje dulci producînd armonii potolite, cu un albastru luminos, cu un roz „rupt", cu un cafeniu roşcat — iată ce constituie, cu precădere, ţelul travaliului său.

Dacă pe Vermer din Delft l-am calificat drept pictor de naturi statice, cu atît mai vîrtos o fac în cazul lui Chardin, riscînd mai puţin să întîmpin păreri contrarii, căci francezul a pictat realmente naturi statice, atingînd în acest gen o perfecţiune rară şi de necontestat. Obiectul său preferat îl constituie ceea ce este durabil, peren. Chardin evită spaţiile largi, depărtările; pare a nu fi ieşit niciodată sub cerul liber. A reda fructele în cromatica şi materialitatea lor era pasiunea sa. Da, epiderma delicată a copiilor, a femeilor, alba lenjerie de corp şi îmbrăcămintea ţesută din lînă: toate par a se întîlni în strălucirea pufoasă a fructului copt. Maniera sa de a picta, personală, neacademică, nici linsă, nici prea aspră, acoperind mîngîietor pînza, pare a fi rezultat din exerciţiul pictorului de naturi statice.

Servindu-şi epoca, spiritul ei, François Boucher se dovedeşte a fi mai puţin personal decît Watteau sau Chardin. De o măiestrie suverană, el ştia să facă faţă în mod strălucit, îndeosebi unor comenzi cu caracter decorativ. Erotismul său, cam lipsit de pudoare, este totuşi tributar unor formule, fiind lipsit de intimitate şi căldură.

Preocupat mereu să evite trivialul, creatorul francez din secolul al XVIII-lea adeseori nu reuşea să înnobileze banalul, obişnuitul, altfel decît pe calea ieftină a sentimentalismului. Chardin s-a priceput să ocolească acest pericol, Greuze în schimb a apelat din plin la metoda îndoielnică a „poleirii", a înfrumuseţării, scufundîndu-şi compoziţiile într-o adevărată baie de falsă inocenţă şi de teatralism melodramatic.

Pater şi Lancret îl urmează îndeaproape pe Watteau. Cu deosebire Lancret transpune poezia acestuia în proză, oferind astfel o informaţie mai bogată asupra naturii societăţii franceze. În ce-l priveşte pe Fragonard, e ferit de dilema de a cădea în trivialitate sau sentimentalism, căci spiritul său dinamic şi inventiv transpune tot ce întîlneşte într-un vîrtej jucăuş, în emoţie erotică. Sursa forţei motrice a creaţiei sale rezida mai degrabă în nervi şi simţuri decît într-un sentiment pătimaş; ea apela şi la calcul şi, în oarecare măsură, şi la obişnuinţă. Originar din sudul Franţei, Fragonard s-a lansat întîi cu pasiune, pe pămînt italian, în pictarea unor scene peisagistice, înainte de a-şi fi început, la Paris, activitatea surprinzător de multilaterală, materializată în portrete, studii de capete, tablouri de gen avînd un singur personaj, anecdote, picante, scene din lumea burgheză şi idile „rustice". Tot ce a creat, cu o mînă uşoară, fură ochii, uimeşte la prima vedere. Erotismul său este de o îndrăzneală manifestă. Totuşi, maniera sa improvizatoare de a picta voalează oarecum caracterul şocant al situaţiilor şi întîmplărilor, după cum Watteau transfigurase poetic eroticul iar Boucher îl „răcise" în stil academic.

Dacă dizolvarea şi ramificarea formei fixe, precum şi frivolitatea, sînt considerate caracteristicile epocii *rococo*, aceasta se întîmplă mai ales pentrucă fenomenele menţionate se manifestă cu atîta insistenţă plastică în opera lui Fragonard. Ca pictor, Fragonard s-a înfruptat pe furiş, cam de peste tot, de la veneţieni şi neerlandezi, chiar şi de la Rembrandt, preluînd orice îi putea fi de folos pentru realizarea creaţiei sale dinamice, fluente, dornice de succes.

Fraţii Goncourt i-au definit pe Watteau şi Fragonard drept singurii poeţi între pictorii francezi din secolul al XVIII-lea. Alături de liricul Watteau, Fragonard este cel puţin un epigramist plin de *esprit*.

Grafica franceză — în acvaforte, în gravură cu dălţiţa şi în măiestrit dezvoltata stampă policromă, este deosebit de edificatoare cu privire la moravurile şi modul de viaţă din această ţară. Gabriel de Saint-Aubin este un desenator fanatic, un cronicar demn de încredere al întîmplărilor cotidiene, care oferă istoricilor culturii mai multe in-

formaţii decît pictorii vremii. Poate fi urmărit, îndeosebi în gravurile lui Moreau le Jeune,* cum, către sfîrşitul secolului, societatea „bună" este preocupată de păstrarea unei ţinute demne şi sobre, şi cum, pînă la urmă, în ajunul marii răsturnări sociale**, în imaginile policrome ale lui Debucourt*** se iveşte o vădită notă de zeflemea la adresa luxului şi a trîndăviei.

Revoluţia tinde să lichideze valorile estetice discutabile sub aspect etic. Privirea aruncată de sus, cu condescendenţă, asupra unor ţărani senini, mulţumiţi de starea lor, asupra unei populaţii amabile şi inimoase nu produce altceva decît legende stupide, iluzii optice, ştiind că din adîncuri se înfiripă şi creşte acum un duşman neîmpăcat. N-a existat nimeni în Franţa — iar în Spania, Goya a fost singurul — care să fi înfruntat pieptiş, cu toată seriozitatea, realitatea dură şi nemiloasă, în faţa căreia dispăreau în neant plăcerile amoroase, serbările galante şi idilele cîmpeneşti. În Franţa, dezlănţuirea violentă a patimilor, ca şi furoarea transformărilor radicale, a reînnoirii politice, economice şi sociale, făceau să apară cît se poate de caduc tot ce avea caracter de „gen", indiferent dacă era de sorginte curteană, burgheză sau ţărănească, de natură sentimentată sau amuzantă. Fantezia se umplea pînă la refuz cu imagini patetice, cu forme ample, măreţe, cu semnele unei voinţe eroice. Academia a mai păstrat suficientă tradiţie pentru a putea satisface cerinţele şi exigenţele acelei epoci tumultuoase, presante. A triumfat măiestria rece, raţiunea impersonală a lui Louis David, care a vizualizat înaltele virtuţi romane, pictînd totodată portretele unor personalităţi prea conştiente de sine, setoase de putere.

* Jean-Michel Moreau, zis le Jeune (1741—1814), reputat desenator şi gravor parizian.

** Revoluţia Franceză

*** Philibert-Louis Debucourt (1755—1832), pictor parizian, elev al lui Joseph Vien; din 1785 se dedică exclusiv gravurii, interpretînd — în aquatinta — desene proprii sau cele ale lui Carle Vernet.

În Anglia condiţiile politice şi sociale erau diferite de cele din Franţa. Ideile care, prin Revoluţia Franceză, au explodat cu o forţă deosebită, acţionaseră cu mult înainte în Anglia, ducînd la treptate transformări organice. Somnul nu fusese aici atît de adînc, nici trezirea atît de bruscă, de şocantă. Anglia s-a dovedit a fi imună împotriva răsturnării violente a structurii sale statale şi sociale. S-ar putea ca moralitatea să nu fi atins acolo un nivel mai înalt decît pe Continent, era însă respectată. Îndeletnicirile artistice, în linii mari eclectice, urmau mai degrabă exemplul Ţărilor de Jos decît al Franţei. Onestitate, raţiune sănătoasă, cumpănită — în opoziţie cu rafinata bogăţie inventivă a francezilor şi de talentul lor de a se lăsa legănaţi de iluzii deşarte. Un acord nou intonează Hogarth către mijlocul secolului al XVIII-lea. Un pictor deloc naiv, care privea viaţa asemenea unui institutor moralist, un satiric acuzator cu arătătorul întins. Spre a delimita net noţiunea de „satiră", ţin să specific că Jan Steen a fost sau ar putea fi numit pe nedrept un satiric. El se amuză şi ne înveseleşte şi pe noi, însă nu-şi bate joc de oameni şi de acţiunile lor, fiind departe de el intenţia de a moraliza, a înfiera sau a servi lecţii. Steen rîde şi provoacă rîsul, în timp ce Hogarth ridiculizează prostia, vanitatea, viciul. O viziune atît de acută, de o exagerare atît de tendenţioasă, nouă şi neobişnuită pentru mijlocul secolului al XVIII-lea, a avut un ecou puternic, îndeosebi în ţările germanice protestante. Operele sale au devenit larg cunoscute datorită gravurilor în cupru, iar un spiritual literat german, pe nume Lichtenberg, le-a comentat*. Hogarth este un pictor de mare clasă atîta timp cît se abţine să le ţină predici oamenilor pentru a-i îmbuna şi nu se cramponează de bizarele sale teorii estetice**. În a

* Georg Christoph Lichtenberg (1742—1799), fizician şi scriitor satiric german, autorul lucrării *Ausführliche Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche und Zeichnungen* (1794—1799).

** Cum ar fi, de pildă, principiul rigid al „liniei şerpuitoare".

doua jumătate a secolului al XVIII-lea, pictura de gen britanică, în majoritatea ei, urmează îndeaproape portretistica aflată în plină înflorire. Nobilii se lăsau pictați ca fericiți capi de familie, în ipostază de latifundiari, de preferință în aer liber, însoțiți de cîinii și caii lor. Erotismul era disimulat, oferindu-se vederii sportul și destoinicia sănătoasă, domenii în care s-au impus îndeosebi George Stubbs (1724—1806), Ben Marshall și Francis Wheatley.

Olanda a mai produs în secolul al XVIII-lea un pictor important, și nu o progenitură întîrziată ci chiar un maestru, care, prin prospețime și vioiciune s-a smuls din chingile tradiției, devenită mărginită și obtuză. Cornelis Troost este considerat deseori un spirit înrudit cu Hogarth (se știe că cei doi s-au născut în același an — 1697), și s-a simțit în largul lui tot în Nordul protestant. Comune le erau olandezului și britanicului nevoia imperioasă de comunicare, preferința pentru suitele de imagini precum și periculoasa apropiere de literatură. În schimb, Troost prezervă cuceririle culturii picturale olandeze. El nu este un satiric tendențios ca Hogarth dar nici „comediograf" ca Jan Steen, mai degrabă ilustratorul unor piese de teatru scrise de alții. Oricît de elocvent ar căuta să se exprime artistul, sensul scenelor agitate îi rămîne deseori ascuns celui ce nu cunoaște comediile olandeze de mult dispărute. În pictură el atinge nivelul cel mai înalt cînd nu ilustrează, nu povestește. Tematica acestui pictor, altfel bogat în idei, intră în conflict cu maniera de execuție în dauna acesteia din urmă.

În Italia secolului al XVIII-lea atitudinea față de pictura de gen nu diferă simțitor de cea din secolul anterior. Tot mai dăinuie și acționează faima artei clasice, cu rezultatul că avîntul, grația, alcătuirea armonioasă a figurilor și invențiunea bogată în semnificații erau considerate drept mijloace esențiale dacă nu chiar indispensabile pentru obținerea unui efect adecvat. Pe deasupra, lipsea cultura burgheză a interiorului, care — în Nord — a atras după sine înflorirea tabloului de gen, ce

nu-și găsea, însă, locul potrivit în sălile spațioase ale palatelor meridionale. Se cerea decorarea unor suprafețe întinse, ceea ce a și realizat Giovanni Battista Tiepolo, printr-o putere de creație inepuizabilă. Veneția, orașul pictorilor, al strălucirii cromatice orientale, se simțea relativ liberă de presiunea artei clasice, monumentale, a sculpturii, a antichității, cunoscînd — prin creațiile lui Tiepolo și Francesco Guardi — o înflorire tîrzie. Aici s-a putut dezvolta și producția unor piese de gen modeste, cu scene din saloane, din budoare. La Veneția — oraș al serbărilor, al operei, al comediei, al mascaradei — a încercat Dürer să se inițieze în arta dansului. În picturile lui Pietro Longhi societatea venețiană apare de o seninătate sărbătorească, iar curtoazia cam forțată, obsedantă a personajelor sale i se poate părea celui ce se gîndește comparativ la Franța, de o factură ingenuă, lipsită de griji, manierată.

Desigur, privirea italienilor din secolul al XVIII-lea se oprește, uneori, și asupra lumii din afara Veneției; dacă însă nu transfigurează realitatea în bucătărie de vrăjitoare și casă de nebuni — cum o face, de pildă Magnasco — atunci o percep, cu precădere, ca expresie a mizeriei și deprimării. În pictura lor supranaturalul este avîntat și dinamic, în timp ce teluricul este încremenit într-o inerție apăsătoare. Pe vremuri lucrurile se prezentau invers: în cer domnea un calm veșnic, în schimb pe pămînt se agitau zgomotos oamenii — și diavolul. Existența apare acum gravă iar arta își pierde veselia, seninătatea, în momentul în care abordează viața. În secolul al XVIII-lea încep să se anunțe ici-colo elementele de critică socială.

PREZENTUL ȘI VIITORUL PICTURII DE GEN. Secolul al XIX-lea ne oferă — în domeniul politicului, al concepției despre viață și al artisticului — o imagine încîlcită, confuză, bogată în contradicții ascuțite; cel puțin așa mi se pare mie. S-ar putea ca perioade mai vechi, revolute, privite de aproape să ni se pară și ele asemenea unor

haotice cîmpuri de bătălie. Căutăm să recunoaştem forţele spirituale care luptă pentru supremaţie; care-şi exercită dominaţia, pentru ca pe baza acestei identificări să putem ordona şi interpreta manifestările din domeniul artei. Un secol viril şi grav, un secol al democraţiei burgheze, care-şi simte ameninţată puterea de muncitorime. Avînt tehnico-industrial, cuceriri ale ştiinţelor naturii, simţ istoric, materialism şi, ca reacţie la toate acestea, dogme de un idealism fără oprelişti. Puterea bisericii este diminuată. Dorul de supranatural, care nu mai este alimentat de credinţele religioase, se canalizează spre literatură, filosofie, spre universul imagistic şi muzică. Teoria compasiunii a lui Schopenhauer este de extracţie creştină, fiind interpretată drept creştină de către filosofi, în pofida desprinderii ei categorice de biserică, de confesiuni şi chiar de teism. Pesimismul filosofului german este lipsit de speranţă, într-o măsură mai mare decît a fost vreodată cel creştin. Se ştie doar că drept-credinciosul avea parte nu numai de căderea în păcat, de păcatul originar şi de această pămîntească vale a plîngerii, ci şi de spovedanie, iertarea păcatelor, mîntuire, de un judecător drept şi fericire veşnică. Pioşii, sfinţii, martirii sufereau ce-i drept, erau în schimb răsplătiţi, triumfînd peste suferinţă şi moarte. Arta bisericească nu este monocrom melancolică, cum e, de pildă, arta lui Millet, în care sentimentul religios se îmbină cu compasiunea socială. Teoria lui Schopenhauer despre nemurire şi depăşirea răului rămîne cel puţin abstractă, neconvingătoare şi o slabă contrapondere faţă de lipsa de sens, de finalitate, precum şi faţă de zădărnicia existenţei pămînteşti, neobosit repetate de el. Tolstoi, un alt reprezentant prestigios şi cu mare rază de acţiune al mişcării spirituale, a căutat să investigheze din interior construcţia ideatică ridicată de Schopenhauer — dar în care acesta nu păşise niciodată —, şi a sfîrşit-o în mod tragic. Aristocratul înstărit, scriitorul renumit, măcinat de o adîncă nevoie de credinţă, s-a distanţat, pas cu pas, de biserica ortodoxă, negăsindu-şi, în schimb, un alt suport.

Nietzsche a fost cel ce i-a urmat dascălului său Schopenhauer în ipostaza de filosof la modă. Cu manifestări în permanentă schimbare, cînd raţionaliste cînd extatice, Nietzsche tinde să se desprindă cu forţa de pesimismul creştin şi de milă, căutînd puncte de sprijin ba la Voltaire, ba la Goethe, ba la greci, precum şi în lumea meridională. Senzualismul consecvent, ancorarea, poposirea, la fenomenul perceput prin senzaţii putea constitui o ieşire din labirintul sistemelor filosofice.

Concepţia idealistă despre lume, organizată de Kant într-un sistem teoretic, neagă realitatea lumii date de simţuri, respingînd existenţa sau fie şi cognoscibilitatea vreunui obiect fără subiect. Ea afirmă însă tocmai prin aceasta că un ipotetic „lucru în sine"* ar fi nu numai indivizibil dar şi imposibil de văzut, că pentru subiect, în speţă pentru artistul plastic, nu poate exista decît „reprezentarea"**, adică ceea ce îi apare lui prin mijlocirea simţurilor. În felul acesta teoria idealistă duce la o practică realistă. Dacă înainte vizualizarea invizibilului, cu ajutorul vizibilului, era o problemă rezolvabilă, acum trebuia să se renunţe cu totul la înfăţişarea invizibilului. Chiar şi Courbet, cu fraza sa banală „Cum poate picta cineva îngeri, doar n-a văzut aşa ceva", s-ar fi putut referi la Kant, aşa cum s-ar fi putut referi şi la Darwin. Acesta din urmă i-ar fi confirmat, la rîndul lui, că fiinţe cu o alcătuire trupească asemănătoare omului nu au aripi şi nu pot zbura, că hibridul rezultînd din încrucişarea omului cu pasărea ar fi un monstru împotriva firii.

Cézanne — după cum relatează Joachim Gasquet — a şi pronunţat odată numele lui Kant, exprimîndu-se cu acest prilej la fel de încîlcit ca un hegelian. I se părea că ar fi el însuşi „conştiinţa subiectivă a peisajului, în timp ce tabloul ar fi conştiinţa sa obiectivă".

În ce priveşte creaţia plastică, posibilităţile sporite de a călători, răspîndirea reproducerilor, lite-

---

* *Ding an sich*
** *Vorstellung*

ratura de istoria artei și de estetică, muzeele și expozițiile amenințau să contribuie într-un grad necunoscut pînă atunci, la proliferarea eclectismului. Iar caracterul real al acestui pericol stîrnea o adevărată manie a originalității cu orice preț. Caracteristicile producției artistice, îndeosebi în prima jumătate a secolului trecut, ar fi: lipsa naivității, o mare ambiție susținută de o tradiție deficitară în materie de meșteșug. Astfel se răzbuna ruptura prea bruscă a creației artistice cu „frivolul“ secol al XVIII-lea.

În vremurile mai vechi, artistul era promovat și stimulat de forțe ca biserica, principii, amatorii bogați, apoi o burghezie închegată în Olanda, „societatea“ în Anglia, Curtea în Franța. Faptul că aceste autorități și categorii sociale, cu năzuințele și exigențele lor, au marcat, rînd-pe-rînd, conținutul și forma producției artistice este prea puțin luat în considerație, avîndu-se în vedere, de cele mai multe ori, exclusiv voința și năzuința producătorilor. În secolul al XIX-lea artistul înfruntă „publicul“ în dubla ipostază a acestuia de protector-client și de adversar. Publicul este un monstru cu multe capete, avînd auzul mai dezvoltat decît văzul. Înainte era considerat valoros ceea ce plăcea; în secolul al XIX-lea, după ce publicul se făcuse de rîs în repetate rînduri, în ochii autorităților în materie, a devenit valoros, ceea ce îi displăcea publicului. Acest criteriu s-a dovedit a fi însă prea incert, de vreme ce nu te puteai bizui temeinic nici măcar pe prostul gust al publicului. Artistul veleitar întorcea cu dispreț spatele preferințelor unui public cu putere de cumpărare, deseori după ce încercase zadarnic să-i cîștige favorurile. Judecata corectă și bunul gust nu sînt suficiente, în sine, pentru o creație autentică. Îndeosebi în Germania a apărut tipul pictorului cultivat, luminat, reflexiv, care se chinuia, fără un rezultat notabil, să-și înfăptuiască idealul. Scrisorile pictorilor germani sînt surprinzător de bune în comparație cu tablourile lor. Presa — lăudînd și condamnînd, pe mai multe voci și într-un ritm

dezlănțuit — nu făcea decît să accentueze confuzia.

În cursul secolului al XIX-lea pictura de gen cade victimă desconsiderării care o va suprima pînă la urmă, chiar dacă, aparent, ea mai supraviețuiește un timp datorită preferințelor unui public incult, lipsit de gust și discernămînt.

Realitatea, înfruntată cu hotărîre, nu mai apărea inofensivă, nici veselă, nici amuzantă. Pentru adepții unor credințe naturiste fiecare fenomen, chiar și cel cotidian, devenea plin de mister, divin în accepțiune panteistă, nicidecum menit să devină obiect de zeflemea; pentru materialiști în schimb nu exista nimic profan, tocmai pentru că nu exista nimic sfînt; nu era nimic pămîntesc, teluric, în sens de inferior, nefiind nimic superior; nu exista lumea de dincoace, în lipsa celei de „dincolo“. Lumea reală, perceptibilă a simțurilor, care, pe vremuri, în opoziție cu supranaturalul, apărea familiară, apropiată, inocentă sau comică, este acum luată în serios, privită cu o optică pesimistă, critică sau cu o neutralitate fără opinie. Înfumurarea intelectuală care ajunsese să domnească în Germania în primele decenii ale secolului al XIX-lea disprețuia tabloul de gen. Cornelius*, considerat un timp drept pictorul german cu cea mai mare autoritate, a declarat că tabloul de gen nu-l interesază. Am putea disocia trei trepte ale evoluției picturii de gen, — ce-i drept nu ca etape temporale, succesive, întrucît pictori născuți mai tîrziu puteau rămîne ancorați pe treapta celor născuți mai devreme.

În primul rînd: „genul“ în sens propriu, originar al noțiunii, folosind din plin, pînă la capăt, toate resursele acestei formule artistice (v. Waldmüller, n. 1793, Knaus, n. 1829, ca precursor englezul Wilkie, n. 1785). Întîlnim aici o concepție optimistă despre lume, un efect sentimental-expresiv

* Peter Cornelius (1783—1867), pictor german, inițial apropiat de grupul nazareenilor; mai tîrziu îmbină elemente clasiciste și romantice într-un stil preponderent linear, în care culorii îi revine un rol subordonat.

sau distractiv. Pictorul pornește de la o idee, cum ar fi fericirea familială, inocența copilăriei, bucuria serbărilor cîmpenești, bunătatea, cordialitatea umană, sau își imaginează o situație insolită ori picantă. El caută apoi în memoria sa vizuală și în mapele sale cu studii motivele potrivite, alege modelele adecuate temei, găsește decoruri și perspective. El reușește să obțină astfel pas cu pas, pe elemente disparate, iluzia veridicității. Ceea ce nu poate rezulta nicidecum dintr-un asemenea proces de muncă, ordonat „pe bucățele", este veridicitatea* convingătoare a ansamblului, a corelațiilor. Pictorul procedează ca cineva care montează „tablouri vivante". Ne vine în minte, spontan, teatrul. Actorii de pe scenă vorbesc mai tare și mai articulat decît în viața de toate zilele, ei rostesc ceea ce le-a prescris autorul, se mișcă după indicațiile regizorului. La fel, cele „reprezentate" în tablou exprimă gîndurile și sentimentele pictorului cu o claritate și o evidență potențată. Folosirea modelelor de profesie aduce și ea o notă de teatralitate, inerentă acestei ocupații. Menzel este fără îndoială un observator onest, spontan și ascuțit. Și totuși — să-i examinăm o compoziție pe drept cuvînt admirată: *Procesiune la Gastein*. Trecerea localnicilor evlavioși este văzută fără păreri preconcepute. Menzel, însă, sosit în vilegiatură din nordul raționalist, a înțeles să evidențieze contrastul dintre țăranii credincioși și vizitatorii străini evoluați, liber-cugetători, eleganți, ca „poantă" a tabloului său de gen. Și astfel privitorii care stau de vorbă, indiferenți, în primul plan, întorcînd aproape spatele acestui obicei ce le este străin, par mai degrabă inventați decît văzuți aievea. Pictorul a fost preocupat nu numai de eveniment, ci și de impresia pe care o făcuse acesta, judecîndu-le pe amîndouă.

În secolul al XIX-lea pictura de gen încearcă să se mențină în trena perioadei de înflorire a acesteia, din secolul al XVII-lea, numai că anecdoticul, emoționalul sau tendențiosul pe fundalul pro-

* *Die Naturwahrheit*

gresului, al sentimentalismului și al răspîndirii culturii se reliefează mai puternic. Se știe că nimeni nu năzuiește cu atîta ardoare după naivitate ca sentimentalul.

Copilul se face remarcat prin nevinovăție și haz. Pictorii de gen încep să se ferească de seriozitatea existenței, pe care o ignoră numai copiii, și se refugiază în universul copilăriei, ca într-un presupus paradis.

În al doilea rînd: noțiunea de „gen" devine problematică (v. Millet, n. 1814, Van Gogh, n. 1853, Israels, n. 1824, Daumier, n. 1808). Lucrătorul, care în secolul al XVII-lea era înfățișat de cele mai multe ori fumînd, bînd sau jucînd cărți, este acum eroizat, este compătimit și cinstit totodată pentru munca sa fizică grea. Muncitorul ca erou: o reprezentare care a apărut la mijlocul secolului al XIX-lea. Pentru a se putea exprima corespunzător suferința și răbdarea, obișnuitul este potențat în mod patetic și însuflețit religios, evitîndu-se orice notă de agrement. Concepția pesimistă se transformă în satiră, în batjocorirea slăbiciunilor, a prostiei omenești și a filistinismului burghez. Omul este expus compasiunii sau ironiei, urmînd să fie deplîns sau acuzat fără milă. Daumier, care în amploare, în adîncimea cunoașterii omului îi depășește pe satiricii din toate timpurile, a înfierat în 4000 de litografii stupizenia păturilor dominante, ca și degradarea celor dominați, biciuindu-i cu arma ironiei, a ridicolului și dezvăluind, cu o extremă acuitate, mizeriile epocii sale și ale existenței în general. Satira necesită un anumit grad de libertate politică, pe care Anglia l-a atins în secolul al XVIII-lea, Franța în cel de al XIX-lea iar Germania încă și mai tîrziu. Englezii Hogarth, Rowlandson, Gillray sînt caricaturiști lucizi și sobri în comparație cu Daumier care, ca fiu al romantismului francez, conferea modului său de exprimare pondere, vigoare, elan și o imensă amărăciune.

În al treilea rînd: mișcarea pornită în jurul anului 1860 în Franța, care reușește să se afirme pe larg către 1880, înregistrată sub denumirea destul

de inconsistență de „impresionism". În programul, teoria și maniera de creație a lui Manet și Renoir, pictura de gen nu-și mai găsește locul. Firește, mai întîlnim motive care pot fi considerate ca avînd caracter de gen, în nici un caz însă concepția și viziunea impresioniștilor. Lozinca de luptă *l'art pour l'art*, propagată de acești pictori este, luată la bani mărunți, prea puțin potrivită. În definitiv orice pictor, chiar și un Piloty* sau un Makart**, putea spune: eu creez de dragul artei; invențiunea, compoziția, punerea în pagină slujesc formulei sub care eu înțeleg arta. Mai potrivită ar fi poate lozinca: aparență de dragul aparenței. Iar la negativ: reprimarea interpretării ideatice, a practicii de a li se atribui fenomenelor sensuri ce le sînt străine, a „aranjării". Realitatea nu este socotită cu de-amănuntul, obiectul nu este ales să corespundă unei tendințe prestabilite, el este mai degrabă înregistrat de la o distanță respectuoasă. Cine știe multe, vede multe; el zărește mai mult decît i se oferă privirii la momentul dat, din unghiul de vedere dat. Impresioniștii, însă, se străduiau să uite ceea ce știau, pentru a surprinde numai ceea ce cădea în cîmpul lor vizual. Ce-i drept, acest principiu nu putea fi tradus în practică pînă la capăt, deoarece nu vedem nimic fără vreo idee preconcepută; nu este mai puțin adevărat că intenția „impresioniștilor", orientată în direcția arătată, a făcut din arta lor ceea ce o caracterizează și o deosebește. În final, personalitatea creatorului — cu înclinațiile sale, cu temperamentul său — nu pare deloc a fi scoasă din ecuație. Alegerea unghiului de vedere și a motivelor este determinată de o atitudine pozitivă, afirmativă față de viață, a unui îndrăgostit fericit. La prima impresie însă, ceea ce ne întîmpină aduce cu un fragment de realitate, pictorul părînd să tacă. În fața noastră se află ceva,

* Karl von Piloty (1826—1886), pictor de scene istorice de o viziune teatrală și o minuțiozitate excesivă, profesor și director al Academiei din München.
** V. nota din pag. 136.

ce nu pare a fi „așezat" acolo intenționat, nici „reprezentat"*.

Procesul elaborării, potrivit programului, este diferit de cel descris pentru prima treaptă. Pictorul rămîne exclusiv pe poziția de pe care cuprinde ansamblul, el nu lucrează chibzuit, asamblînd, ci atacînd spontan, frontal. Văzute de la distanță, la scară mare, toate elementele îi apar ca avînd aceeași valoare. El nu subliniază, nu accentuează. Noi zărim oameni, nu actori, fapte, nu scene. Ceea ce înainte era schiță, plan, studiu, o primă înregistrare, constituie acum chiar tabloul. În pofida distanței, a infinitului, a sărăciei în detalii, artistul ne transmite, în măsura în care reușește să-și înfăptuiască viziunea, sentimentul care-l cuprinsese privind acel „motiv". El reușește să sugereze veridicitatea ansamblului, în timp ce, pe vremuri, acel efect se obținuse doar pe fragmente disparate. Era de la sine înțeles că în condițiile unei asemenea maniere de creație nu putea lua naștere un tablou istoric, fapt confirmat și de încercarea lui Manet de a înfățișa *Execuția împăratului Maximilian al Mexicului*. Un grup de soldați trăgînd o salvă. Sensul și însemnătatea evenimentului, locul și timpul acțiunii, deci tot ce era esențial în acest caz, rămîn ascunse. Maestrul trebuia să eșueze fatalmente în tentativa de a vizualiza ceva ce nu văzuse aievea, ca ansamblu.

Denunțarea, persiflarea și ironizarea unor stări și evenimente nu lipsesc defel, sînt însă canalizate către grafică, afiș, periodice, gazete satirice. În general, arta picturii adoptă o atitudine distanțată, neutră din punct de vedere spiritual, hedonistă, voluptoasă dar ținîndu-se departe de luptele, problemele și grijile zilei. Voința care a renunțat să critice și să judece fenomenele, să apeleze la sentiment sau la plăcerea de a rîde, care acceptă cu o neutralitate pozitivă reflexul colorat al lumii, separă arta plastică de literatură, de istorie, de satiră, ca și de povestirile înduioșătoare sau amu-

* Joc de cuvinte intraductibil: *„hingestellt"*, *„dargestellt"*.

zante, moralizatoare sau informative. Tabloul nu mai reprezintă o idee, în mod exemplar, nu mai face aluzii la vreun tărîm situat dincolo de cel vizibil, ci se prezintă și acționează într-o ipostază unică, individuală și portretistică. O *Pereche dansînd*, pictură a lui Renoir, nu ne spune: așa se dansa la Paris; ci ne trezește mai degrabă întrebarea: cine au fost domnul și doamna?

Am început prin a defini termenul de „gen" în mod negativ, ca domeniu al faptelor și fenomenelor lipsite de semnificație, care nu merită a fi consemnate de istorie. Cînd însă tărîmul „superior" a încetat să mai stăpînească imaginația omului, cotidianul, la rîndul lui, și-a pierdut caracterul de „inferioritate". A socoti pămîntescul, teluricul ca avînd caracter de gen avea drept premiză credința într-o lume supranaturală faptul că omenescul era privit ca antiteza, contrastul divinului. Cînd concepția panteistă a mutat în această lume toate secretele și faptele inexplicabile, a început să se piardă și plăcerea de a contempla acțiunile și preocupările cotidiene ale oamenilor ca pe un spectacol familiar.

Pictorul care pornește de la o trăire vizuală, nerațională, nu este îngrădit de limitele provenind dintr-o epocă în care se pornea de la idei preconcepute. Obiecte de un fel sau altul, fructe, peisaje, personalități individuale se mai găsesc desigur și în tablourile mai noi, ele nu mai determină însă, ca pe vremuri, fiecare în felul ei, atitudinea spirituală, maniera picturală, formatul — astfel încît genurile de pictură nu mai sînt strict delimitate. Încercînd o diferențiere stilistică a picturii — una completă nu poate reuși niciodată —, din această disociere rezultă: 1) stilul determinat de individualitatea pictorului, 2) stilul pornind de la mijloacele tehnice, 3) stilul marcat de loc și de timp și 4) stilul caracteristic fiecărui gen de pictură în parte — cel de-al patrulea factor pierzîndu-și tot mai mult influența ca forță determinantă în cursul secolului al XIX-lea. Potrivit concepției sale, a viziunii sale, Manet este portretist, indiferent dacă în fața ochilor săi se află o legătură de

sparanghel, o personalitate sau oricare alt obiect. Înregistrarea directă, nemijlocită după natură surprinde individualul, ducînd la portret, departe de tipic, adică de domeniul genului.

Istoricii de artă, printre care unul atît de reputat și cu vederi atît de largi, precum Carl Justi, au condamnat Impresionismul. Mulți s-au convertit mai tîrziu și, credincioși profesiunii lor, au salutat și această cotitură ca o evoluție, iar această evoluție ca un progres — și pe drept cuvînt, căci „pictarea după natură" a creat un plus de iluzie, descoperind și investigînd noi domenii ale frumosului. Însă orice organ neutilizat permanent și intens își pierde vigoarea și degenerează. În condițiile în care pictorul se abandonează fără rezerve motivului vizibil, privit ca un caz singular, i se atrofiază memoria vizuală, îi este șubrezită imaginația plastică creatoare. Dacă un pictor onest din zilele noastre s-ar adînci în studiul operelor vechilor maeștri, s-ar putea să nu descopere nimic din ceea ce și-ar dori să fi creat el însuși. El va găsi însă, cu siguranță, multe lucruri în fața cărora va trebui să-și recunoască incapacitatea de a le realiza la un nivel adecvat. Performanța, chiar a maeștrilor de odinioară cu talent mediu, trebuie să i se pară aproape de neconceput. Aptitudini care le erau proprii tuturor s-au pierdut. S-ar putea ca cel ce a purtat, înmagazinată în memorie, o lume de lucruri văzute, să fi privit cu o mai mare acuitate decît cel ce surprinde nemijlocit fenomenele aparente, la fel cum înaintea inventării tiparului lectura se făcea mai bine, mai temeinic decît după aceea. Pe la 1860 impresionismul era resimțit ca ceva străin, ce leza bunul gust; pe la 1880 el a fost recunoscut de specialiști și n-a mai durat după aceea prea multă vreme pînă ce negustorii de tablouri, colecționarii, în sfîrșit publicul — și piața — au ajuns să prețuiască arta lui Manet și a tovarășilor săi, considerînd-o drept pictura legitimă, corespunzătoare epocii, veridică în redarea naturii. Evident, era imposibil ca, pînă la urmă, pictori ambițioși, setoși de originalitate din generația 1910 să nu ajungă să considere drept

banal ceea ce vedea fiecare, ceea ce învățase fiecare să vadă datorită lui Manet. Unul dintre aceștia a spus-o odată: „Noi nu putem reda natura mai bine ca Manet, trebuie prin urmare să încercăm altceva decît a reda natura“ — trădînd astfel faptul că lipsit de originalitate, el continuă să vadă ca Manet, dar dorea să vadă cu totul altfel și altceva. Fiecare pictor înzestrat cu o viziune originală consideră că predecesorii săi au redat natura într-o manieră nesatisfăcătoare și falsă. Evoluția confuză, haotică, supusă avatarurilor modei, mînată de snobism, revoltîndu-se împotriva trecutului, se manifestă în mai multe forme de stil care se contrazic reciproc, cărora nu le este comun decît efortul spasmodic de a scoate la iveală ceva propriu, nou, insolit. S-ar putea eventual deosebi următoarele variante stilistice:

— *Extazul, real sau contrafăcut.* Viața este văzută într-o stare de spirit excitată, exaltată („Expresionismul“).

— *Forma și culoarea alese arbitrar, contravenind celor din natură.* Cea mai comună formă a originalității (Picasso).

— *Stilizare conștientă, consolidarea armăturii geometrice, abreviere, „muzică pentru ochi“.* Manet căuta natura și și-a găsit stilul; cine în schimb caută stil, ajunge la manieră (încă odată Picasso).

— *Primitivism autentic sau simulat* (Rousseau Vameșul).

— *Tatonarea realității pas cu pas, într-o manieră pedantă, amănunțită, amintind de natura statică; „Noua obiectivitate“*, panoptic înnobilat prin simboluri.*

Ca element pozitiv al aspirației neobosite și sincere de a epata, aspirație susținută pe de-o parte de o adevărată furoare, iar pe de alta de mult calcul la rece, trebuie apreciată năzuința către o acțiune temeinic gîndită, activă, bărbătească, constructivă — în opoziție cu comportamentul senzual al impresioniștilor, indiferent sub aspect spiritual, de o receptivitate pasivă, efeminată. Ce ne aduce viitorul? — Poate o artă cu caracter monumental, de o factură nouă, cu greu însă o nouă artă a genului.

La originea picturii de gen au stat familiaritatea și simpatia dintre omul care privea și cel ce era privit. Este vorba de o atitudine față de viață devenită productivă îndeosebi din secolul al XVI-lea, de pildă în ilustrațiile xilogravate ale lui Hans Weiditz* sau în opera lui Pieter Bruegel cel Bătrîn. Omul zilelor noastre percepe existența cu precădere ca un angajament periculos, motiv pentru care nu prea este capabil să ajungă într-o stare de armonie și concordanță cu universul vizibil dat. În secolul al XIX-lea împotriva artei genului au acționat atît ambiția intelectuală, cît și deplasarea interesului de la conținutul operei de artă la forma acesteia. În secolul al XX-lea arta plastică ar vrea din nou nu numai să arate ceva, ci să și comunice ceva. Ea depune multă osteneală să abordeze inefabilul cu ajutorul unor simboluri formale; ea încearcă, tatonînd, multe căi, din care nici una nu duce către pictura de gen.

* *„Neue Sachlichkeit“* (germ.), curent neorealist german de după 1920, opus expresionismului, propunîndu-și să revină la aspectele vizibile, palpabile ale realității. (A. Kanoldt, G. Schrimpf, O. Dix, G. Grosz ș.a.)

* Hans Weiditz (către 1500 — după 1536) valoros maestru al xilografiei germane, activ la Strassburg și Augsburg. După unii cercetători (H. Rottinger, E. Back și M. J. Friedländer) ar fi identic cu reputatul Petrarcameister (Maestrul lui Petrarca).

PORTRETUL

DESPRE PORTRETISTICĂ — PRINCIPII ȘI ISTORIC. Lessing, unul din marii dascăli ai poporului german, a exclus portretul din sfera artei, considerînd redarea chipului uman drept incompatibilă cu principiile și exigențele sale estetice. Winckelmann, un alt dascăl al germanilor, pornea — ca și Lessing — de la noțiunea de „frumusețe", nereușind nici el să integreze în sistemul său diversitatea fenomenelor individuale. Era mai puțin logic și perspicace decît Lessing, avea însă mai multă experiență în domeniul artei și se chinuia să pună de acord „natura" cu „arta", cu ceea ce înțelegea el sub artă. Dimpotrivă, Lessing, lipsit de orice experiență vizuală directă — el nu văzuse nici măcar un mulaj al lui *Laocoon* —, nu fusese tulburat de nici un fel de trăire artistică în formularea concluziilor sale implacabile. Atît judecata dialecticianului, cît și cea a entuziastului izvorau dintr-o cunoaștere fragmentară — iar în cazul lui Lessing dintr-una și pur literară — a artei antice, care, comparată cu arta epocii lor, părea superioară și exemplară. S-ar putea spune: ce ne privește estetica grevată de prejudecăți a unei epoci raționaliste, clasiciste? Și totuși, ideea despre acea artă veșnică, perenă, exemplară a străbunilor a călăuzit, încă din secolul al XV-lea, teoria artei și, indirect, creația artistică a Italiei iar, mai tîrziu, a

întregii lumi civilizate*. Domnia teoriei ia proporții totdeauna în aceeași măsură în care scade forța creatoare productivă. Această domnie și-a atins punctul culminant în practica saxonului Raphael Mengs. Ne poate îndemna la meditație faptul, că tocmai un neitalian a fost cel ce a tras, pe pămînt italian, ultimele concluzii ale cultului Antichității, după cum, în secolul al XVII-lea, francezul Poussin a fost mai clasicist decît oricare italian din acea epocă. Renașterea fusese bogată în talente sigure de sine, productive. Arta greacă — mai degrabă ideal decît model vizibil — n-a produs la început nici un fenomen eclectic. Teoria propagată în secolul al XVIII-lea, îndeosebi de către germani, în spirit de-a dreptul dogmatic, despre „frumusețe" ca suprem obiectiv de atins, frîna surprinderea trăsăturilor individuale și, implicit, dezvoltarea portretului. Frumusețea este unică; nu există doi indivizi care să semene între ei. Winckelmann cocheta cu ideea vanitoasă că treaba artistului plastic ar fi să modeleze omul „frumos" pe baza studierii încercărilor nereușite ale naturii. Grecilor le-ar fi reușit chipurile acest lucru. O asemenea teorie îndruma însă către o observare grevată de păreri preconcepute.

Începînd din secolul al XV-lea, afirmarea tot mai vădită a particularităților individuale a sporit corespunzător și interesul pentru portret, în timp ce conceptul cvasi-obligator privind esența artei, presiunea dinspre străbunii venerabili îndruma către tipic. „Nici un om nu se ferește să iasă în evidență, să fie și să pară altfel decît ceilalți", afirmă Burckhardt la adresa italienilor din secolul al XIV-lea. Iar marilor „descoperiri" ale Renașterii același autor le alătură „descoperirea omului". În Italia acelor vremuri setea de faimă și glorie se manifesta pe șleau, cu toată vigoarea, devenind unul din resorturile dinamice ale portretisticii.

---

* Este vorba, evident, de lumea civilizației clasice europene.

Ar fi foarte logic să ne aşteptăm ca istoria artei portretului să evolueze paralel cu istoria biografiei, iar cea a autoportretului paralel cu istoria autobiografiei. Nu ştiu dacă există o istorie a literaturii de profil biografic. O schiţă a ei se găseşte în orice caz în opera lui Burckhardt „Cultura Renaşterii în Italia". Dacă, după cum reiese de-acolo cu prisosinţă, descrierea literară a unor personalităţi a fost întreprinsă — adeseori cu succes — în Italia mai devreme decît în alte părţi şi într-o manieră mai îndrăzneaţă, mai amănunţită, mai temeinică şi mai profundă decît în arta plastică din aceeaşi epocă, apoi sursa acestei rămîneri în urmă a portretisticii italiene faţă de limbă, de proză şi poezie, ar putea fi găsită — pe lîngă alte cauze — în ideea dominantă cu privire la esenţa artei plastice, care ar avea obligaţia, chipurile, să evite natura infirmă, imperfectă.

Dacă creşterea conştiinţei de sine, sesizată în obiect, s-a dovedit a fi profitabilă evoluţiei portretului, acelaşi fenomen — din prisma subiectului, a artistului creator — a ajuns să acţioneze ca o frînă pentru destinele portretului. Cornelis van Haarlem*, pictor academist olandez, a realizat, după cum o relatează Van Mander, portrete strălucite, însă fără multă plăcere deoarece la această muncă „nu putea da frîu liber spiritului său". Din gura lui, afirmaţia sună lăudăros şi vanitos. S-ar putea să considerăm astăzi că un portret al maestrului de la Haarlem ne satisface tocmai pentru că, pictîndu-l, el nu şi-a dat „frîu liber spiritului său". Dacă însă Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel sau Michelangelo şi-ar fi motivat aversiunea faţă de portret în maniera cum a făcut-o Cornelis van Haarlem, am socoti această atitudine comprehensibilă, justificată şi convingătoare. Practica portretizării nu scapă de o anumită notă de servitute, împotriva căreia forţa creatoare se revoltă.

Abstracţie făcînd de faptul, că obiectul, fenomenul dat, se cere surprins şi considerat precis şi

* Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562—1638), pictor manierist olandez, unul dintre primii pictori de corporaţii (portrete colective).

obiectiv — ceea ce îngrădeşte libertatea de acţiune, imaginaţia, spiritul portretistului — artistul se află într-un adevărat raport de servitute cu cel ce i-a dat comanda; iar acesta, la rîndul lui, chiar dacă nu se consideră expert în ale artei, îşi închipuie că-şi cunoaşte făptura mai bine decît îl poate cunoaşte pictorul şi se consideră de aceea competent să judece performanţa pictorului. Cu excepţia celor mai mari, ca Holbein, Velázquez sau Frans Hals, portretişti reputaţi nu s-au putut deroba presiunii insistente, degradante, alimentată de pretenţiile, dorinţele, vanitatea clienţilor.

Cu un succes relativ pot fi diferenţiaţi portretiştii care s-au slujit din plin de arta picturii şi pictorii autentici care au făcut şi portrete. Frans Hals face parte din prima, Tiţian din a doua categorie. Cu greu se găseşte în Italia un maestru, poate cu excepţia lui Moroni, care să-şi fi încercat puterile numai în domeniul portretului. Portretul a fost în toate timpurile şi pretutindeni o şcoală a obiectivităţii. Portretiştii sînt „naturalişti" (în măsura în care această noţiune mai poate fi folosită). Deseori eşti însă tentat să respingi această teză, discutabilă nu numai în condiţiile Sudului, unde idealurile formale îngrădeau receptarea caracterelor individuale, ci şi în Nord, şi anume în acele cazuri în care intra în joc subiectivitatea unor personalităţi puternice sau în care observaţia judicioasă era frînată de convenţia socială, cum s-a petrecut în creaţia unor portretişti atît de reputaţi ca Van Dyck sau Gainsboroungh.

În Nord lucrurile se prezentau altfel decît în Sud. La începutul secolului al XV-lea în Ţările de Jos pictura s-a desprins de tradiţie, s-a despărţit de predecesorii direcţi, fără a urma — ca în Italia — exemplul „străbunilor" care putea fi o sursă dătătoare de forţe, dar putea constitui şi o frînă. S-ar putea discuta mult şi bine — de altfel fără folos — pentru a elucida „problema": care este mai mare, Jan van Eyck sau Masaccio. Cert este însă că Jan van Eyck a abordat mai spontan, firesc, lipsit de prejudecăţi bogăţia inepuizabilă a lumii vizibile decît pictorul florentin. Antonio Ca-

nova, un clasicist de cea mai pură extracție, spusese — destul de surprinzător — într-un moment de luciditate, după cum relatează Schinkel: Fiecare pas ce continuă drumul artei lui Rafael accentuează năruirea acestui drum; pe temelia creației lui Van Eyck, însă, se poate dura un edificiu nesfîrșit. Istoricul consideră că această afirmație a fost pe deplin confirmată, mai cu seamă în ce privește portretul. Arta reprezintă altceva decît imitarea naturii. A cunoaște însă această deosebire contrastantă și a te gîndi la ea în timpul creației se dovedește a fi riscant.

Evul Mediu n-a fost chiar atît de medieval precum ne învață cărțile. Victima unei fatale erori, epoca modernă și-a creat o imagine despre spiritualitatea medievală pe baza monumentelor păstrate. În acest context artistul plastic apare la fel de impersonal ca și cele configurate de el. Artistul se simțea încătușat de tradiția iconografică bisericească. Omul era înfățișat în ipostaza de orant, ca o creatură subordonată, dependentă, un membru al comunității, apărînd, de regulă, mărunt în raport cu figurile supranaturale. Caracteristica individuală a donatorului, care privea cu evlavie în sus, nu prea era luată în seamă, cu atît mai mult cu cît pictorii, în lumina obligației de a se reprezenta divinul, nepămîntescul, fuseseră educați să tipizeze, iar tot ce era sfînt, demn de adorat, trebuia întruchipat într-o formă frumoasă, ideală.

Atît pe medalii, cît și uneori în minaturile de carte, se punea problema portretizării unui suveran, a unui împărat. În general, însă, pictorii — departe de a reda precis fizionomia unui împărat, făcîndu-l recognoscibil — se mărgineau să vizualizeze prin ținută, eventual și prin atribute, concepte ca măreția, autoritatea suverană a înaltului model.

Problema capacității sau a incapacității poate fi lăsată de o parte; important este că în sfera de interes a artei medievale nu apărea nici o necesitate, nici o cerință care să trezească, să stimuleze și

să potențeze capacitatea de a surprinde și a reda trăsăturile, caracterele individuale.

Există o legendă romantică, sentimentală și bogată în semnificații despre „descoperirea" portretisticii. Un tînăr îndrăgostit fixează pe zid umbra, silueta fetei iubite. Dragostea ca impuls, desenul ca mijloc, profilul ca rezultat. Din secolul al XV-lea, lucrînd la portrete, artiștii din Italia își aduceau aminte de Antichitate. Despre portretul antic în pictură se știa destul de puțin. Nici astăzi nu știm prea multe despre acest domeniu. Abstracție făcînd de busturi și statui, puteau fi văzute îndeosebi monedele, medaliile grecești și romane. Ele au fost de timpuriu colecționate și admirate, ceea ce a înrîurit gustul artistic, stîrnind tentative de imitare a pieselor antice la scară mică, în basorelief și în profil. Medalia-portret s-a dezvoltat în mod exemplar, ca o cucerire a renașterii timpurii, stimulată de proaspătul cult al personalității umane și de setea de glorie. Medalia durabilă, ușor de mînuit, putea fi turnată (bătută) și răspîndită în multe exemplare, asigurînd celui reprezentat un fel de nemurire. Antonio Pisano*, un contemporan al lui Jan van Eyck, deschizător de drumuri ca desenator și ca maestru al medaliei-portret, a transpus în pictură sistemul de proiecție practicat în domeniul reliefului. Pînă în a doua jumătate a secolului al XV-lea era preferat îndeosebi la Florența, profilul pur, de pildă de către Botticelli și Ghirlandajo, cu precădere pentru portretele de femei. În Nord portretele-efigii, amintind de medalii au început să fie executate abia în secolul al XVI-lea, odată cu extinderea și în acea zonă a mișcării renascentiste. Jan van Eyck, asemenea tuturor pictorilor neerlandezi din secolul al XV-lea, evită portretele luate din profil.

În măsura în care omul — înfățișat în ipostaza de creatură supusă, dependentă —, apărea portretizat în cadrul picturii bisericești medievale, el era văzut cu precădere din profil, modest și umil, plasat la o margine a ansamblului, subordonat figu-

* zis Pisanello (c. 1395—1450/55)

rilor sfinte, supranaturale, reprezentate în centrul compoziției și văzute frontal. Ca formă a portretului, profilul, spre deosebire de vederea din față, corespunde viziunii grafice, liniare, după cum vederea frontală corespunde viziunii picturale. S-ar putea spune că profilul dezvăluie „lucrul în sine", iar chipul văzut din față „fenomenul", în funcție de condițiile de ecleraj. Rog să fiu iertat pentru abuzul frivol de termeni filosofici. În viziunea frontală cel înfățișat este întors cu fața spre noi, ni se adresează, în timp ce figura prezentată în profil trăiește în altă sferă decît noi. Aici distanțare, închidere în sine, dincolo un aer familiar, comunicativ; aici particularitățile perene, consemnate cu creionul, cu linia, — dincolo, unde limitele sînt mai puțin categorice și elocvente, esența fizică-psihică se exprimă într-o manieră mai francă, mai degrabă într-o pornire emoțională de moment. Profilul poate fi privit asemenea unui plan al structurii fizionomice, el raportîndu-se la viziunea frontală precum harta la peisaj.

Profilul ne oferă o mărturie fragmentară. Desenînd un chip de om, copilul nu va omite să redea, atîta cît poate, linia care delimitează nasul, fruntea, bărbia; el va fi nemulțumit dacă nu se va vedea decît un singur ochi, iar gura doar pe jumătate. Micul desenator va face încercări stîngace pentru a îmbina profilul cu vederea frontală. Soluționarea acestei dificultăți, prin întoarcerea capului într-o parte, în profil de 3/4, a reușit atunci cînd artiștii au ajuns să stăpînească racursiul perspectivic legat de această întoarcere. În vederea frontală chipul ni se adresează direct, *fiind întors*, pe de-a-ntregul, în direcția noastră; în poziția de profil 3/4 el *se întoarce* către noi, trezind iluzia mișcării, a acțiunii, a vieții, aceasta cu atît mai mult, cu cît ne trimite o privire deviată în raport cu ținuta capului.

Studiind evoluția portretisticii, istoricul înregistrează cum, în linii mari, tabloul ajunge să-și aproprieze succesiv întreaga ființă a modelului individual. Se poate urmări pas cu pas, trecînd peste unele devansări întîmplătoare, mai întîi portretul

ce se limitează la chip, la partea neascunsă a corpului, plasat ca într-o vitrină, pe un fond neutru; apoi portretul-bust cu mîinile care depășesc cadrul; urmează „semi-figura"* cu mîini elocvente, care vorbesc; apoi portretul pînă la genunchi, și în fine, figura întreagă. La început personalitatea pare desprinsă de loc și mediu; cu timpul se conturează o ființă autohtonă, familiară locului, prin elaborarea fundalului peisagistic, a locuinței sau a interiorului. Cu cît crește, proporțional, partea vizibilă a modelului portretizat, cu atît apare el mai ferm integrat în starea, profesiunea, categoria sa socială, iar condiționarea sa temporală și locală determină cu și mai multă acuitate impresia generală lăsată de portret. Îndeosebi îmbrăcămintea trădează multe despre locul și timpul cărora le aparține modelul.

La început pictorii au manifestat preferințe pentru fizionomia masculină, puternic accentuată, ulterior au abordat-o și pe cea feminină, mai puțin marcantă. În plus, pictorul era bărbat și, privindu-și modelul feminin, era înclinat să rețină, mai degrabă, formele frumoase și trăsăturile regulate decît unele abateri individuale de la idealul de frumusețe. Ultimul care a atras atenția pictorilor a fost copilul, de cele mai multe ori în cadrul portretelor de familie. Portretistica era subordonată la început unor tendințe de cinstire și glorificare, limitate inițial la principi și personalități marcante, tendințe care au determinat viziunea și stilul acestei arte. Pînă la urmă, orice chip uman, independent de clasă socială și însemnătate spirituală, a ajuns să fie socotit, ca fenomen unic, demn de a fi înfățișat în pictură.

Pisanello a lucrat aproximativ în aceeași perioadă cu Jan van Eyck, dar într-o manieră diametral opusă. El a realizat numeroase medalii-portret. Puținele sale portrete pictate care ne-au parvenit urmează principiile stilistice ale medalis-

---

* *Halbfigur* (= semifigură, figură pe jumătate, pînă la mijloc; în germ.) formulă frecventă în pictura neerlandeză și germană.

ticii. Chipul și bustul modelului văzute în cel mai pur profil, sînt încastrate în suprafața plană a tabloului și strîns încorporate acesteia, procedeu prin care se creează iluzia unui monument peren. Efectul categoric al liniilor ce marchează profilul nu este diminuat sau tulburat de vreo corporalitate „cubică", tridimensională, țîșnind impetuos din planul picturii. Simțim nu atît prezența unei persoane vii, cît mai degrabă faptul că este evocată amintirea unui om, amintire care i-a păstrat doar esențialul, dar cu o acuitate concentrată.

În portretele pe care le avem de la Jan van Eyck persoana reprezentată ne întîmpină din profil de 3/4. Acea parte a feței care nu este întoarsă spre noi e delimitată de lumină, conturul ei profilîndu-se abrupt pe fondul întunecat. Pe cealaltă parte a feței, lumina care cade lateral reliefează extrem de net proeminențele carnației. Capul nu e lățit și încastrat în planul picturii, ca la poziția în profil; dimpotrivă e însuflețit de o corporalitate tridimensională, creîndu-se astfel iluzia adîncimii spațiului, în pofida cromaticii neutre a fondului. Interesul manifestat particularităților individuale stimulează o observație ascuțită, făcută de aproape. Semnele săpate pe chip de viață și soartă sînt descifrate. Adeseori direcția privirii* nu concordă cu poziția capului, ceea ce provoacă impresia unei mișcări fugare, ca în portretul *Bărbatului cu turban* de la National Gallery din Londra.

Portretele donatorilor de pe *Altarul lui Gand* (Gent), precum și din alte picturi religioase ale lui Jan van Eyck sînt, sub aspect dimensional, echivalente cu figurile sfinte și nu rămîn în urma acestora ca importanță în ansamblul lucrării. Omul înfruntă divinitatea cu un sentiment proaspăt al propriei valori.

Într-un caz anume, în portretul lui Arnolfini și al soției sale, Jan van Eyck merge mult mai departe; el dezvoltă figurile întregi ale bărbatului și femeii, în interacțiunea lor și în raport cu interiorul, devansîndu-și în multe privințe epoca, cu o

* Raza vizuală

libertate proprie geniului. Nici un maestru din secolul al XV-lea nu l-a urmat pe această cale. Italienii secolului al XV-lea au intuit o anume superioritate a nordicilor în receptarea și înregistrarea suverană a trăsăturilor individuale. Picturi ale lui Van Eyck erau admirate în Sud, Rogier van der Weyden s-a bucurat de succes la Ferrara, Justus van Gent* a fost invitat la Urbino. Sicilianul Antonello a adoptat, odată cu tehnica picturală, și ceva din concepția despre portret a nordicilor și le-a transmis venețienilor modelul oferit de Țările de Jos. Nici Petrus Christus, nici Rogier van der Weyden, nici Memling, nici vreun italian din secolul al XV-lea nu sînt portretiști la fel de obiectivi ca Jan van Eyck. Termenul de „obiectiv" ar putea fi lesne răstălmăcit. În acest context i-aș da următorul înțeles: surprinderea fenomenului individual, și capacitatea de a pătrunde esența spirituală-sufletească a personalității respective erau foarte puțin frînate de deprinderi stilistice, de idealuri formale,de gustul epocii, ori de felul subiectiv de manifestare a emoțiilor personale. Portretele lui Van Eyck sînt mai puțin asemănătoare între ele decît cele ale tuturor celorlalți portretiști din secolul al XV-lea.

Rogier van der Weyden, care, în jurul anului 1450, exercitase de departe cea mai mare influență în Nord, se menținea, în ce privește portretul, la bust, preferînd întoarcerea în profil 3/4 și fundalul neutru. Petrus Christus prezintă uneori, timid, încăperea în care poposește cel portretizat. În cea de-a doua jumătate a secolului, neerlandezii încep să trateze fundalul peisagistic cu toată libertatea. Memling, portretistul cel mai reputat la Brugge (Bruges) către sfîrșitul secolului, plasează cu oarecare regularitate portretul-bust pe fundalul cerului luminos și scoate în evidență, în depărtare, pămîntul îmbrăcat în culori estivale. Lateral îi place să încadreze tabloul cu coloane, sugerînd spațiul

* Justus din Gand — pomenit în Italia ca „Giusto di Guanto" — probabil identic cu Joos van Wassenhove (c. 1440—1480).

de locuit. Spre această formulă de tablou l-a condus nu atît setea de spaţiu sau dorinţa de a potenţa astfel iluzia realităţii, cît mai degrabă năzuinţa de a realiza o dulce armonie a ansamblului picturii. El contempla într-o dispoziţie binevoitoare, optimistă, fiii pămîntului, văzîndu-i pe vreme bună, sub un cer senin, într-o ambianţă prietenoasă. Deoarece Memling a pictat portretele a numeroşi mari comercianţi italieni care poposeau la Brugge, este posibil ca stilul său să fi fost înrîurit, în oarecare măsură, de gustul cultivat al clienţilor săi. Întrucît unele portrete ale sale au ajuns de timpuriu la Florenţa, fiind apreciate, putem sesiza, ici-colo, influenţa exercitată de stilul său asupra portretisticii italiene.

Botticelli a creat puţine portrete, relativ puţine în raport cu producţia voluminoasă pe care a realizat-o ca pictor de o prodigioasă inventivitate. Gustul, idealul său de frumuseţe determină factura portretului. Viziunea sa de desenator înclină balanţa în favoarea profilului. Chiar şi în cazul vederii frontale sau a celei în profil de 3/4, hotărîtoare este delimitarea net liniară. Spaţiul este mai degrabă sugerat decît structurat aievea. Un sistem de linii drepte, paralele cu cadrul, orizontale şi verticale, de o anume sobrietate arhitectonică, conferă uneori ansamblului fermitatea unui trainic eşafodaj, potenţînd, prin contrast, efectul liniilor curbe, avîntate, ale capului, părului, drapajelor. Amănuntele fizionomiei individuale sînt sacrificate dorinţei imperioase de a exprima concepte, precum castitatea, demnitatea, înalta ţinută spirituală. Botticelli creează mai degrabă oameni corespunzători idealului său, decît să reflecte, ca o oglindă clară, omul care-i stă în faţă. Ceea ce este valabil pentru Botticelli, se potriveşte şi contemporanilor săi florentini, lui Uccello, Domenico Veneziano, Pollaiuolo. În creaţiile fiecăruia este sesizabil, mai mult sau mai puţin pregnant, impulsul pornit de la medalie, de la basorelief.

Domenico Ghirlandajo n-a fost un deschizător de drumuri. Cu toate acestea, a avut şi el un moment în care şi-a devansat epoca. Este vorba de portre-

tul bătrînului cu nasul deformat de boală, către care îşi ridică ochii un copil, cu privirea plină de afecţiune. Tabloul se află la muzeul Luvru, constituind un dublu portret, ce surprinde, cu o mare căldură sufletească, în spiritul tabloului de gen, legătura dintre bătrîn (bunic?) şi copil, cu un fundal peisagistic vizibil prin fereastră, probabil după model flamand. O excepţie, memorabilă din mai multe puncte de vedere, în cadrul quattrocento-ului florentin.

Leonardo da Vinci a venit pe lume la numai cîţiva ani după Botticelli. Anii de formare cad în limitele quattrocento-ului florentin, geniul său îl poartă însă într-altă lume. El netezeşte calea renaşterii mature, se desprinde de pămîntul natal şi găseşte prilejuri să-şi desfăşoare activitatea — ca creator şi dascăl — în nordul Italiei şi în Franţa. Dacă cercetarea naturii de către Leonardo, cu o privire lucidă, scrutătoare, anihilează urmările nefaste ale multor prejudecăţi teoretice, nu este mai puţin adevărat că în cugetul său, de o înzestrare atît de bogată, se află totuşi în luptă permanentă gînditorul cu plasticianul, iar marea varietate a aspiraţiilor şi preocupărilor sale împiedică maturizarea operelor, luate în parte. Leonardo experimentează şi fiecare din creaţiile sale pare o întreprindere riscantă. Niciodată nu s-a mulţumit cu cele înfăptuite, niciodată n-a repetat ceea ce i-a reuşit odată. Caută mereu să realizeze ceva ce nu mai înfăptuise nimeni înaintea lui, şi nici el însuşi. Cunoaştem trei portrete feminine ce-i sînt atribuite: *Ginevra de' Benci* în Colecţia Liechtenstein* (1474), *Cecilia Gallenari* în Colecţia Czartoryski de la Cracovia**, (1483 /?/), şi pe *Mona Lisa* (1503) de la Luvru. Aparent, ca tehnică picturală, aceste tablouri se deosebesc de cele ale predecesorilor săi florentini. Această aparenţă „exterioară" este extrem de strîns legată de natura intimă, intrinsecă, a portretelor. Un strat de aer, o anvelopă colorată învăluie obiectul, mîngîiat de o

* Astăzi la National Gallery of Art, Washington.
** Astăzi la Museum Narodowe (Muzeul Naţional), Cracovia.

lumină jucăuşă, tremurată, astfel încît mărturia despre personalitatea modelului — departe de a fi despuiată, searbădă şi precisă — ne impresionează mai degrabă printr-o anume tonalitate lirică.

Celebritatea Monei Lisa, amplificată şi mai mult în urma răpirii ei*, a devenit stînjenitoare. Amatorul de artă simte nevoia imperioasă de a descoperi unele virtuţi nebănuite ale operelor contemplate; în calitatea sa de cunoscător, de un gust elevat, el ar dori să vadă primul ceea ce nu mai văzuse nimeni înaintea lui. Aceasta nu-i poate reuşi însă cînd e vorba de Mona Lisa, cel puţin nu în sens pozitiv. Şansele emiterii unor judecăţi independente, originale, se oferă numai în sfera negativului. Astfel, de pildă, se vorbeşte despre o anume rigiditate, despre „mască", iar cunoscătorul pus în încurcătură declară „starea proastă" a picturii drept cauză a faptului că impresia nu corespunde excesivelor sale aşteptări.

În contextul consideraţiilor noastre se impune şi întrebarea, dacă avem de-a face într-adevăr cu un portret, cu imaginea unei femei care a trăit *de facto* la Florenţa în jurul anului 1500. În pofida unei realităţi corporale cam abundente, aici pare a fi fost vizualizat artistic un vis despre un model misterios de feminitate ademenitoare, tulburătoare. Privirea voalată, surîsul, provoacă o interpretare literaturizantă. Peisajul stîncos, pustiu, din fundal aglomerîndu-se în construcţii fantastice, o lume stranie, ameninţătoare, se află într-un raport enigmatic cu femeia misterioasă. Atmosfera vizionară a scenei este contrazisă de o execuţie cît se poate de riguroasă, dînd impresia de masivitate şi greutate. Leonardo, care a lăsat multe lucruri nedesăvîrşite pare a fi pierdut simţul necesar pentru a încheia, a finisa ceva. Urmînd căi cu totul neumblate, era greu să recunoşti ţelul. S-ar putea ca maestrul să fi zăbovit prea mult la imaginea Monei Lisa.

* Tabloul, furat în 1911, a fost găsit în Italia şi restituit muzeului Luvru în 1913.

Celelalte două efigii feminine, realizate anterior, par a avea un mai accentuat caracter portretistic. În cazul Ceciliei Gallerani, aerul insolit, ieşit din comun, rezultă din mişcare. Leonardo sugerează nobleţea sufletească printr-o alcătuire fizică armonioasă şi graţie, adică prin eleganţa mişcării. Făptura zveltă, juvenilă, se întoarce cu corpul într-o parte, cu capul în cealaltă, într-o mişcare suplă, elastică. Acţiunea este motivată prin faptul că femeia ţine, cu mîna-i fină, expresivă, o făptură insolită ca animal domestic: o nevăstuică*.

Bustul Ginevrei, ale cărei mîini nu se văd, se detaşează de un fundal elaborat parţial după metoda tradiţională, ca un panou decorativ, bidimensional, în timp ce în dreapta privirea este atrasă în adîncul unui peisaj.

Prin tot ce a întreprins, deci şi prin portretele lui, Leonardo este un temerar deschizător de drumuri.

Rafael nu este un pionier ca Leonardo, ci mai degrabă un moştenitor norocos şi fericit. El a cules tot ce se semănase în Umbria şi la Florenţa. Dezvoltarea sa se desfăşoară uluitor de repede, asemenea unui şuvoi nestăvilit. Cu o gîndire lucidă şi ponderată, asociată cu o mare limpiditate sufletească, el reuşeşte să topească într-un ansamblu armonios toate tendinţele Renaşterii italiene. În unele portrete reuşeşte o sinteză organică între datele individuale, unice, ale modelului şi idealul său morfologic. Cardinalul de la Madrid stă în faţa noastră ca un prinţ al bisericii tînăr, nobil, spiritualizat, păstrîndu-şi totodată personalitatea inconfundabilă. Dacă în madonele sale Rafael nu părăseşte limitele unei tipologii aproape monotone, ca portretist — cel puţin în cazul bărbaţilor — el apare la fel de obiectiv ca Holbein, chiar dacă-şi atinge cu alte mijloace decît pictorul german, ţelul urmărit: mărturia perenă asupra unei individualităţi. Cu cîtă receptivitate era în stare să valorifice şi să contopească elemente din trecut, o pro-

* În realitate e vorba de o hermină („*Doamna cu hermina*")

bează de pildă un desen aflat în posesia Luvrului, şi realizat, probabil, pe la 1505. În cazul dat, femeia aminteşte, în ce priveşte ţinuta şi mişcarea, de modelul lui Leonardo, în timp ce fundalul peisagistic şi coloanele laterale trimit la o schemă a lui Memling. Cum Rafael acumulează mereu, fără nici un sacrificiu din partea lui, el ajunge să-şi însuşească pînă la urmă cîte ceva chiar din modul de a vedea al pictorilor veneţieni, fără să piardă nimic, cu acest prilej, din monumentalitatea şi claritatea romană a formei. Prin înzestrarea sa naturală, Holbein întrunea, în stare latentă, toate condiţiile care-i vor permite să se afirme în Anglia drept un portretist reputat, în timp ce firea şi înclinaţiile lui Dürer, prezentau numeroase trăsături în măsură să frîneze evoluţia portretistului. Schimbarea reşedinţei maestrului, care a venit din Augsburg prin Basel la Londra, impresiile de călătorie i-au ascuţit privirea. Holbein este obiectiv în acelaşi sens în care pe Jan van Eyck, l-am considerat obiectiv. Dacă o persoană ar fi fost portretizată de el, concomitent cu Dürer, Massys, Rafael şi Tiţian, şi acestre portrete ar sta în faţa noastră: mărturia lui Holbein ar fi preferată ca fiind cea mai autentică şi veridică. Holbein nu este nici pătimaş, nici sentimental, nici patetic. Din opera sa se pot deduce foarte puţine indicii autobiografice. Se poate afirma, că nobleţea, ţinuta distinsă, solemnitatea rezervată, echilibrul sufletesc, eleganţa spirituală, însuşiri comune tuturor modelelor sale, în pofida individualizării, îşi au originea în firea sa, în temperamentul său. Din conflictele, luptele şi pericolele acelor vremuri şi locuri nu ni se transmite mai nimic. Pînă şi Henric al VIII-lea, propus de el, este lipsit de violenţă. Holbein slujea cu credinţă, fără să fie slugarnic. Cunoaştem totuşi o excepţie faţă de această detaşare a artistului: portretizîndu-şi soţia şi copiii, l-a copleşit vizibil, dramatismul destinului uman. Este singurul tablou care-i oferă indicii biografului.

În ce priveşte mijloacele de expresie, Holbein este departe de a fi un inovator. El e mai degrabă desenator decît pictor. Nu încape îndoială că

aflîndu-se în faţa modelului, pictorul surprinde caracterele individuale cu mijloacele specifice desenatorului. Pictura sa, oricît de măiastră, este meşteşugărească, bazată pe culori locale, motivul fiind contemplat de aproape. Lumina nu domină ci slujeşte modeleului.

Holbein alege totdeauna cu un simţ infailibil, de la caz la caz, formatul de tablou cel mai corespunzător obiectului — fie că e vorba de un prinţ, o doamnă, un negustor sau un om de stat. El optează cînd pentru bust, cînd pentru figură întreagă, pentru profil pur, vedere frontală sau profil de 3/4, cînd pentru un fundal neutru, sau pentru un interior bogat structurat. Şi de fiecare dată rămîi cu certa convingere că nici un alt format de tablou nu ar fi fost mai nimerit. Holbein n-a năzuit niciodată după ceva ce nu i-ar fi fost accesibil. Este posibil ca alţi maeştri să fi exercitat înrîuriri mai profunde, dar este greu de găsit vreunul care să fi creat o operă atît de impecabilă, de inatacabilă ca a lui. Tiţian este pictorul secolului al XVI-lea, pictor în accepţiunea mai restrînsă a noţiunii. Cum se raportează el, în calitatea sa de pictor, faţă de sarcina, de problematica portretului? Opera lui Holbein ne învaţă cum anume este abordată această problemă de un maestru cu viziune de desenator. Lui Holbein i se potriveşte în cel mai înalt grad ceea ce-i solicită Dostoievski unui portretist: pictorul caută momentul în care modelul îşi seamănă cel mai mult sieşi. În capacitatea de a surprinde şi fixa acest moment rezidă adevărata înzestrare a portretistului. (*Jurnal* ed. germană, 1873, pag. 143).

Fiecare crede că ştie ce înseamnă „culoarea locală", „culoarea proprie", considerînd că o poate defini ca fiind o culoare a lucrurilor, independentă de condiţiile de eclerai. Numai că, examinînd problema cu mai multă rigoare, constatăm că nu există culoare fără lumină. Ce-i drept, lumina nu creează culoarea, o trezeşte însă la viaţă, o face să renască. Nu se limitează însă la atîta, dimpotrivă, se joacă cu ea, o metamorfozează, o anihilează chiar în anumite împrejurări. O frunză

verde atinsă de lumină poate părea albă, decolorată. Culoarea proprie ne este cunoscută numai ca una vizibilă în condiții de ecleraj normal, uniform, neutru, în opoziție cu culoarea tiranizată — am putea spune „expropriată" — de lumină. Nu este vorba aici de delimitări categorice, ci de diferențe de grad. Atitudinea luminii față de culoarea proprie a lucrurilor este, de la caz la caz, cînd mai prietenoasă, cînd mai potrivnică.

Această constatare este valabilă nu numai pentru culoare ci și pentru formă. Se poate vorbi de „formă locală", de „formă proprie". Forma este și ea mai mult sau mai puțin violentată de incidența luminii. Faptul morfologic, despre care relatează sculptorul, îi devine accesibil pictorului numai după ce a fost metamorfozat în funcție de condițiile specifice locului și luminii respective. Cu cît mai descătușat se abandonează pictorul fenomenului întîlnit *aici* și *acum*, cu atît mai puțin va surprinde el culoarea proprie și forma proprie, a căror percepere și redare poate fi considerată sarcina portretistului, așa cum a și considerat-o Holbein. Tițian nu ne-a lăsat desene cu schițe de portrete. El înregistra dintr-o singură privire forma și culoarea, în timp ce Holbein, lucrînd la un tablou, desprindea — independent de impresiile vizuale de moment — culoarea proprie și forma proprie din contextul arbitrar și întîmplător, marcat de condițiile locale de mediu și de lumină.

Modul de a vedea al epocii noastre este mai apropiat de cel al lui Tițian decît de cel al lui Holbein. În consecință, portretele italianului ni se par mai veridice decît cele ale pictorului german. Prima impresie lăsată de un portret al lui Tițian: imaginea unui om care a trăit într-un timp și într-un loc anume. Impresia lăsată de un portret creat de Holbein: personalitatea e surprinsă în atmosfera perenă care o caracterizează. Prilejul de a portretiza membri ai casei imperiale a ascuțit spiritul „cezarian" al lui Tițian, după cum — invers — darul său de a vizualiza prestanța aulică îl recomanda suveranilor. Pictorul l-a întîlnit, desigur,

pe împăratul Carol*, însă viziunea sa a fost în mare măsură determinată de ceea ce știuse în prealabil despre amploarea puterii imperiale. În felul acesta a reușit, într-un mod unic în felul lui, să reunească clipa fugară cu monumentalul și să atingă, în portret, granițele picturii istorice.

Olandezul Anthonis Mor** a avut nu o dată prilejul să se ia la întrecere cu Tițian. Amîndoi l-au portretizat cam în același timp — pe la 1550 — pe cancelarul Perrenot de Granvella. Portretul lui Mor este păstrat la Viena***, cel al lui Tițian a ajuns la muzeul din Kansas City. Comparația este edificatoare. Mor, urmînd evident exemplul venețianului, nu prea rămîne în urma acestuia în reliefarea demnității și importanței spirituale a omului de stat. El a observat cu mai multă conștiinciozitate amănuntele fizionomiei, portretul său apărînd mai individualizat decît cel al lui Tițian. Acesta din urmă sacrificase unele amănunte de dragul impresiei de ansamblu, cu atît mai mult cu cît odată cu trecerea anilor, el ajunse la o optică mai distanțată**** sub aspect fizic și psihic.

Poate fi încercată, desigur cu puține perspective de succes, disocierea a două căi care i se oferă portretistului — și anume, pe de o parte, zugrăvirea fără păreri preconcepute a datelor fizice și, pe de altă parte, pătrunderea afectivă a naturii intelectual-sufletești a modelului, procedeu datorită căruia tocmai acele date, evidente la momentul respectiv, sînt integrate și subordonate unei scheme ideale. Îndeosebi cînd se pune problema portretizării unui prieten, configurarea „exteriorului" fizic va fi mai mult sau mai puțin determinată de cunoașterea „interiorului", a firii și mentalității modelului.

---

* Carol V (Quintul), împărat al Sfîntului imperiu roman de națiune germană (1519—1556).

** Anthonis Mor (Moor) van Dashorst, zis Antonio Moro (1519—1576/77).

*** Kunsthistorisches Museum

**** Joc de cuvinte, *weitsichtig* însemnînd atît prezbit, deci privind de la distanță, cît și perspicace, cu vederi largi.

În considerațiile sale asupra fiziognomoniei,* Schopenhauer afirmă că portretistul poate percepe și înfățișa mai obiectiv — deci mai corect — o persoană străină, văzută eventual pentru prima oară, decît pe un prieten, o cunoștință, adică pe cineva de care-l leagă anumite relații umane. De aici ar trebui să conchidem că din partea autoportretului trebuie să ne așteptăm la o mărturie din cele mai neconcludente. Acest raționament trebuie însă completat și amendat cu precizarea că și calea dinspre „interior" către „exterior" poate fi una care duce la țel.

A dedica un capitol aparte autoportretului — iată o întreprindere atractivă pentru oricare psiholog. Este vorba în primul rînd de ipoteza naivă că, datorită identității dintre subiectul contemplator și obiectul contemplat, autoportretul ar trebui să-i fie superior portretului, oferind o formulă mai evoluată decît acesta. Subiectul este maestrul, cu ființa sa intelectuală-psihică cu deprinderea sa de a privi — în timp ce obiectul îl constituie apariția sa fizică. Las de o parte problema, în ce măsură se cunoaște omul pe sine însuși. Cert este, că pătrunzînd tot mai adînc, pe calea autocunoașterii, în profunzimile propriei firi, el își va contempla exteriorul cu mai multe idei preconcepute, găsind, cu precădere, ceea ce se așteaptă să descopere. Privirea sa este ghidată de ambiție și vanitate. Chiar și un spirit eminamente obiectiv întîmpină mari dificultăți în a-și păstra obiectivitatea față de sine însuși. Pe deasupra, subiectul contemplator nu surprinde un model impasibil, inactiv, eventual plictisit, ci un chip încordat, atent, activ sub aspect spiritual. Autoportretele fac o impresie patetică, teatrală chiar. După cum se poate conchide din aceste considerații, lucru confirmat și de experiență, ele nu sînt cu nimic mai „asemănătoare" modelelor respective decît portretele în genere.

---

* Disciplină, promovată de J. K. Lavater (1741—1801), care încerca să determine caracterul și tipul oamenilor după înfățișarea lor fizică, în special după fizionomie.

Comparînd autobiografiile cu biografiile, primele nu mi se par nicidecum mai veridice. Cel ce descrie un semen de-al său poate atinge un anumit grad de credibilitate pe care povestitorul propriei vieți nu-l poate atinge, deoarece diverse înclinații, porniri arbitrare și tendențioase colorează relatarea sa, care va evolua mai degrabă în direcția unei pledoarii *pro domo*, decît în cea a unei sentințe judecătorești. La rîndul ei, problema autoportretului se prezintă în termeni destul de asemănători.

Ca desenator și pictor de portrete, Dürer nu manifestă aceeași siguranță infailibilă, aceeași măiestrie constantă ca Holbein. El interpretează aparențele, faptele corporale din prisma aprofundării caracteristicilor intelectual-psihice ale modelului. Dürer reliefează îndeosebi temperamentul celui înfățișat, potențînd reperele existente. Marea sa mobilitate spirituală, aspirațiile sale vizînd direcții multiple l-au împiedicat adeseori să păstreze o atitudine calmă, echilibrată în contactul cu individualitatea străină a modelului. Portretele sale sînt inegale atît ca factură, cît și ca valoare. Acest lucru este valabil mai ales pentru cele pictate, gîndite și lucrate temeinic; mai puțin pentru cele desenate, surprinse spontan. Aici se potrivește teza lui Schopenhauer. Străinii sînt sesizați mai obiectiv decît cunoștințele, prietenii, decît cei apropiați maestrului.

Lorenzo Lotto, reputat portretist nord-italian pe lîngă Tițian și apropiat acestuia, încalcă limitele picturii de gen, precum Tițian pe cele ale picturii istorice. Comparativ, făpturile sale par burghezi avînd un aer sentimental. În pofida vivacității lor, bărbații lui Tițian persistă într-o existență mîndră, izolată, în timp ce modelele rivalului ni se adresează jovial și sociabil. Ca portretist, Lotto este un narator, dornic să destăinuie cîte ceva despre profesiunea și modul de viață al personajului portretizat, recurgînd la atribute, la accesorii simbolice. Asemenea pictorilor septentrionali, îi place să dea cîmp liber privirii asupra unui fundal peisagistic. Figurile sale se înclină dese-

ori oblic față de rama laterală, alteori lăsîndu-și ușor capul în jos. Inventiv, a găsit bune soluții compoziționale pentru dublul portret, pentru cel de familie, pentru înfățișarea unor scene pline de afecțiune. El impresionează atît prin emotivitatea și omenia sa încrezătoare, cît și prin cromatica sa luminoasă și fastuoasă.

Din rîndul portretiștilor din Țările de Jos l-am ales, spre a-l compara cu Tițian, pe pictorul Mor din Utrecht. Ascensiunea lui s-a produs ca rezultat al influențelor datorate Renașterii mature italiene, Mor afirmîndu-se exclusiv ca portretist. Temelia sănătoasă a acestei ascensiuni trebuie căutată în Olanda. A fost elev al lui Jan van Scorel, al cărui prieten era Vermeyen. Și Heemskerck a pornit de la Van Scorel. Dirk Jacobsz., un fiu al lui Jacob din Amsterdam,* în al cărui atelier a lucrat un timp Scorel, a fost stimulat de asemenea de maestrul din Utrecht. Cu toții au fost mari amatori de călătorii. Van Scorel a fost în Italia și în Orient, Vermeyen în Spania și Africa, Heemskerck la Roma. Dirk Jakobsz., portretist al burghezilor din Amsterdam, este singurul care a rămas mereu fidel orașului său de baștină.

Toți acești pictori își sporesc forțele — asemenea lui Anteu atingînd pămîntul — în momentul în care sînt confruntați cu realizarea unui portret. În sudul Țărilor de Jos, romaniști ca Floris și Willem Key** uimesc de asemenea prin excelentele lor realizări în domeniul portretisticii. Tabloul de corporație***, o cucerire tipic olandeză, a fost promovat de Van Scorel și Dirk Jakobsz. Este remarcabil și *Portretul de familie*, păstrat la Muzeul din Kassel. Atribuit cu temei lui Heemskerck, tabloul surprinde prin aerul firesc al copiilor care se poartă ca atare.

---

* Jacob Cornelisz. van Oostsanen (c. 1470—1533), zis Jacob din Amsterdam, pictor și gravor olandez, fondatorul școlii de pictură de la Amsterdam.

** Frans Floris de Vriendt (1516/20—1570) și Willem Key (1520—1568), pictori flamanzi italienizanți, activi la Antwerpen.

*** *Gildenstück*

În dorința de a ni-l recomanda pe cel portretizat ca pe o persoană activă, eficientă, comunicativă, olandezii apelează, îndeosebi în perioada dintre anii 1520 și 1550, la gestul expresiv al mîinilor. Gossaert, Van Scorel și Heemskerck conferă elocvență mîinilor, trăsătură expresivă și mai vădită la Vermeyen și Dirk Jakobsz. Bărbații lui Van Scorel își mișcă mîinile într-un fel mai reținut, în timp ce personajele lui Vermeyen, mai insistente, caută pesemne să-l persuadeze pe privitor, creînd uneori impresia jenantă că ne-am afla în societatea unor surdomuți. Anthonis Mor, care-i depășește atît pe predecesorii cît și pe contemporanii săi olandezi, evită, cu tactul curteanului, o asemenea comunicativitate agresivă. Oamenii săi nu sînt nici predicatori, nici tribuni populari, nici burghezi sociabili; ei păstrează mai degrabă o reținere distinsă, o discreție taciturnă, diplomatică. Firea lor se revelează, cu precădere, prin fizionomie și ținută, fără o preocupare vizibilă pentru a o exprima. Locul comunității, al intimității, al schimbului de idei îl ia izolarea progresivă a personalității care se ridică din mase.

Tițian a murit în 1576, la o vîrstă foarte înaintată*. Tintoretto a devenit portretistul preferat al patricienilor venețieni încă în timpul vieții lui Tițian, iar după moartea acestuia a rămas fără rival. Dacă numeroasele sale portrete ar fi juxtapuse, am putea trece în revistă nu atît o suită de personalități puternic individualizate cît, mai degrabă, imaginea societății care reprezintă — cu demnitate și conștiința propriei valori — Serenissima Republică. După cum Tintoretto a eternizat în portretele sale specificul venețian, așa a făcut-o și El Greco pentru cel spaniol. Cine se gîndește la Spania, își amintește de Loyola, de Don Quijote și de El Greco. Tocmai pentru că cretanul venise

---

* Problema datei nașterii lui Tițian rămîne controversată. Dacă înainte se acorda credit unei date timpurii, transmise prin tradiție (1477) — de unde și mitul că ar fi trăit 99 de ani! — în ultima vreme cercetătorii consideră plauzibilă o dată mai tîrzie (1487—1490).

ca străin la Toledo, l-au frapat, mai mult decît pe oricare spaniol, asceza și extazul, specifice locului. Figurile sale descărnate, golite de sînge — expresii ale acelui spirit specific — ce seamănă între ele de parcă s-ar fi născut prin înmulțire consangvină, frizează demența. Nu încape îndoială că subiectivitatea pictorului a contribuit în mare măsură la reliefarea acestei structuri psihice. În orice caz, toledanii acceptau cu plăcere imaginea propusă, fiind de acord să fie considerați astfel cum îi văzuse grecul. Pictorul a configurat, dacă nu o realitate spaniolă, apoi cu certitudine un ideal spaniol. Astăzi, portretele realizate de El Greco sînt prețuite chiar și de acei amatori de artă care nu manifestă înțelegere față de compozițiile sale, fiind inhibați de caracterul lor straniu, singular. A conchide, însă, de aici, că pictorul ar fi fost, potrivit aptitudinilor sale, un portretist, ar constitui o eroare, grecul fiind lipsit de obiectivitatea portretistului înnăscut. Energia sa creatoare — temerară și neînfrînată în compoziții — se manifestă relativ moderat în portrete, conferindu-le acestora o accesibilitate mai mare. Iată de ce mulți iubitori de artă au preferat portretele lui El Greco pentru ca, pornind de la ele, să descopere calea de acces către creația sa majoră, singulară.

Velázquez a fost pictorul Curții spaniole și a răspuns tuturor obligațiilor legate de funcția sa spre deplina satisfacție a suveranilor. Ne-am putea aștepta, așadar, ca portretele regilor, ale infanților și doamnelor de la curte să reprezinte chintesența și expresia supremă a artei sale. Însă în ochii amatorului de artă, care evocă în gînd sala Velázquez de la Prado, portretele piticilor, ale bufonilor regelui depășesc cu mult pe cele ale persoanelor aulice, și asta din mai multe motive. În primul rînd, „înălțimile lor“ nu erau modele răbdătoare. Apoi, pictorul favorit — care rămînea totuși un supus — stînd față în față cu suveranul său, nu-și putea permite luxul unei priviri pătrunzătoare care să exploreze modelul dincolo de aparențe, făcînd o înregistrare obiectivă, implacabilă. În sfîrșit, ima-

ginea regelui, a cărui reprezentare constituie prima obligație a pictorului de curte, trebuia sugerată mai mult prin costum, însemne, prin ocupații princiare — ca vînătoarea sau arta călăritului — decît prin trăsăturile feței, cu atît mai mult cu cît dinastia spaniolă, devenită anemică și vlăguită, nu mai dispunea pe vremea lui Velázquez de o reală forță și autoritate suverană, individualitățile fiind încătușate de ceremonial. Spiritul liber, generos al maestrului se putea afirma, cu osebire, cînd avea în față oameni care-i erau inferiori sub aspect social, pictorul surprinzînd cu o remarcabilă precizie și siguranță natura tragicomică a bufonilor de curte și a piticilor.

Papa Doria* ocupă, firește, unul din primele locuri în rîndul portretelor. Prilejul excepțional, comanda de onoare de a portretiza capul bisericii catolice, ambiția de a se distinge la Roma, contactul cu felul de a fi al unor popoare străine, toate acestea au potențat acuitatea vizuală a pictorului, permițîndu-i să înfăptuiască o operă de mare răsunet.

Pe de o parte, crepusculul autocrației și al puterii mondiale spaniole, prezentîndu-se rigid și reținut, cu vădita premonițiune a sfîrșitului, pe de altă parte burghezia olandeză, juvenilă, sănătoasă, victorioasă. Toamnă tîrzie și primăvară în floare. Contemplînd și comparînd operele celor mai mari portretiști ai secolului al XVII-lea, Velázquez și Frans Hals, te frapează inevitabil acest contrast. În cele două cazuri, obiectul picturii diferă categoric, în funcție de natura poporului, de starea socială și de rolul jucat de societățile respective pe scena istoriei. Dacă, în primele sale portrete colective, Frans Hals a reușit să vizualizeze, într-o manieră atît de fericită, forța vitală, expansivă a bărbaților ca și sentimentul lor de solidaritate, aceasta se datora, probabil, faptului că pictorul a resimțit profund atmosfera eroică a vremii, vibrînd la unison cu spiritul colectivității. Cu timpul

* Este vorba de celebrul portret al papei *Inocențiu X* (1650), păstrat în Galeria Doria-Pamphili, Roma.

el a devenit însă mai reținut, obosit și, ca toți optimiștii îmbătrîniți, dezamăgit, pe măsură ce concetățenii săi deveneau moștenitori ghiftuiți și filistini. Portretele sale de grup tîrzii, vizionare, aproape fantomatice, pe drept admirate astăzi cu precădere, nu mai corespundeau gustului contemporanilor. Frans Hals a trăit soarta tragică a geniului singuratic, asemenea lui Rembrandt. Iar destoinicul Van der Helst* a ajuns să se bucure de succesul ce i-a fost refuzat lui Frans Hals și lui Rembrandt.

„Rembrandt, geniu refractar și lipsit de cultură" — această imagine, înrădăcinată în teoria clasicistă a artei, a cedat în fața unei înțelegeri mai aprofundate și cuprinzătoare a operei sale. El este considerat reprezentant al firii olandeze, trecîndu-se astfel cu vederea multe din aspirațiile și străduințele sale, vizînd direcții și domenii multiple. El nu este olandez, în sensul îngust al termenului, fiind înrîurit — dacă nu și dominat — dinspre Vest și Sud, într-o măsură mai mare decît ni se pare la o privire superficială, de un spirit al vremii supranațional. Cu cît mai complexă este o fire în sine, cu atît mai adînc ascunde tot ce a asimilat ea din afară. În tinerețe Rembrandt fusese preocupat, într-o manieră cu totul neolandeză, de acțiuni dramatice. Astfel, de pildă, confruntat cu problema portretului dublu, el a înfățișat în locul unei stări statice, un proces dinamic. Bărbatului activ în profesiunea sa femeia îi este asociată și subordonată; așa se prezintă lucrurile în portretul soților Anslo și în cel al maestrului constructor de corăbii. Mai tîrziu, în culmea gloriei, el pulverizează cu o puternică lovitură formula tradițională a portretului de corporație. În *Rondul de noapte* — spre nemulțumirea clienților — el înlocuiește cu un flux dinamic tradiționala juxtapunere placidă a personajelor, în timp ce subordonarea militară ia locul egalității democratice. El construiește, structurează imaginea și

* Bartholomeus van der Helst (1613—1670), pictor oficial al Casei de Orania, autor de portrete flatante, pictate cu virtuozitate.

pune accentele decisive cu ajutorul luminii. Geniul este „aristocratic" prin firea lucrurilor, oricare ar fi starea sa socială și opiniile sale politice.

Omul preocupă imaginația lui Rembrandt într-un grad mai înalt decît cutare sau cutare individ. Dacă e adevărat că a creat un lung șir de autoportrete, mai multe decît oricare alt maestru, nu vanitatea l-a împins la aceasta, nu dorința de a eterniza conformația deosebită a propriului chip, ci mai degrabă faptul că imaginea din oglindă îi era un model comod, lesne accesibil, la care putea urmări și descifra nu numai elementele de fizionomie individuală ci, mai degrabă, fenomenele de îmbătrînire, precum și expresivitatea și stările de spirit fugare, tranzitorii. El surprindea în oglindă mărturii ale existenței umane trecătoare și limitate. A creat cea mai perfectă autobiografie în imagini, în care descifrăm, însă, nu numai destinul pictorului ci, dincolo de aceasta, soarta generală a omului de geniu. Cu fiecare pas ascendent făcut de Rembrandt, el se îndepărta tot mai mult de contemporani și concetățeni, fiind cu atît mai puțin acceptat de aceștia drept portretistul lor.

În opoziție cu Rembrandt, Rubens a știut să păstreze, pînă la capătul zilelor sale, relații cordiale, armonioase cu contemporanii, nu numai datorită caracterului său conciliant, firii sale amabile, dar și mulțumită faptului că arta sa corespundea spiritului vremii, culturii supranaționale dominante atît la Antwerpen cît și în Italia, Franța, Anglia și Spania. El a reușit să împace înclinații, tendințe și obligații care păreau a se contrazice, cum ar fi franchețea flamandă, ortodoxia bisericească, slujirea diferitelor Curți și o concepție cam libertină a moravurilor de tentă dionisiaco-păgînă. Firește, armonia dintre Rubens și societate se baza și pe faptul că, în mod firesc, contemporanii erau copleșiți de acest prinț înnăscut al artelor, în timp ce șansa și succesul lui Van Dyck au o altă explicație. Ambiția lui Van Dyck, talentul său maleabil veneau în întîmpinarea cerințelor societății, realizînd cu bunăvoie idealurile acesteia.

Van Dyck și-a început cariera în atelierul lui Rubens, fiind subjugat de forța copleșitoare a maestrului atît în domeniul invențiunii și compoziției, cît și al organizării muncii de echipă. Există unele portrete în fața cărora specialiștii stau în dubiu în privința atribuirii, oscilînd între Rubens și Van Dyck. Totuși, firea nervoasă, de o sensibilitate feminină și cam cochetă a tînărului este sesizabilă prin opoziție cu cea viguroasă, virilă a pictorului matur. A se transpune în psihologia unei personalități îi venea mai ușor celui tînăr decît celui vîrstnic. Van Dyck a vizitat Italia, studiind temeinic creația lui Tițian, pe care și l-a ales de model. Fermecat de cultura meridională, de cromatica venețiană, s-a emancipat de sub influența lui Rubens, pășind astfel pe calea care i-a asigurat succesul. Ascultînd de înclinațiile firii sale, s-a desprins de patria sa burgheză, fiind atras de lumea palatelor pentru a ajunge, mai tîrziu, la Curtea Angliei. La Genova a cucerit cu ușurință favorurile aristocrației locale. S-a cristalizat, cu acest prilej, tipul portretului distins, elegant, tip apreciat și considerat exemplar multă vreme. Figura, văzută întreagă, este plasată într-un context amplu, cu consemnarea mediului ambiant seniorial, chipul fiind relativ mic, depărtat de privitor. Intuim, de la bun început, prezența unei doamne sau a unui domn care, de la înălțimea poziției lor sociale, își coboară privirea în direcția noastră; impresia provocată de atributele stării sociale, de clasă, este mai puternică decît cea lăsată de notele individuale ale modelului. O ținută cultivată, determinată de conveniențe, îngrădesc exprimarea caracterelor personale. Van Dyck a nimerit cu o siguranță uimitoare tonul solicitat pentru portretele distinse ale nobililor și pentru înfățișarea grației feminine. Întors la Antwerpen, a creat efigii care, menținute într-o cromatică mai rece, par ceva mai burgheze, spre a cultiva în sfîrșit — pe pămînt englez, în atmosfera Curții și a nobilimii — comportamentul aristocratic, într-o manieră tot mai rutinată și mai schematică. Subiect receptor în Italia, Van Dyck a devenit un dascăl generos în Anglia. Se poate presupune că pictorul, ca maestru de ceremonii, a educat nobilimea britanică, cam grosolană și refractară, învățînd-o să adopte o demnitate mai degajată, că portretele sale au acționat asemenea unor modele de urmat.

Oricît de puternic să fi fost înrîuriți Rubens și Van Dyck în Italia, ca portretiști ei i-au depășit pe contemporanii lor italieni, după cum francezul Claude a ieșit învingător asupra peisagiștilor meridionali. Rubens a murit în 1640, Van Dyck în 1641, Velázquez în 1660, Rembrandt în 1666, Frans Hals în 1669. Cu aceasta s-a încheiat epoca marilor creatori și a urmat, pentru multă vreme, o perioadă relativ stearpă. Portretistica este dependentă în foarte mare măsură de situația politică și economică a societății respective — chiar într-un grad mai înalt decît producția artistică în genere.

În Germania, pînă tîrziu în secolul al XVIII-lea, persistă ruina și neputința provocate de marele război.* În Anglia, săracă în talente autohtone, sclipesc doar slabe reflexe ale soarelui apus al lui Van Dyck. Italia trăiește din amintirile unui trecut glorios. Nici măcar în Veneția nu apare ceva notabil în intervalul dintre Tintoretto și Tiepolo; la fel și în Spania, între Velázquez și Goya. În Olanda, datorită și unor condiții economice prielnice, pînă în primele decenii ale secolului al XVIII-lea dăinuie un solid meșteșug al picturii. Spiritul acestei picturi este copleșit, însă, de tot mai multă inerție, ea supunîndu-se, docilă, nevoilor de lux ale clientelei. Onoarea portretisticii olandeze o mai menține, pentru o perioadă, Gerard Terborch, care conferă marilor comercianți portretizați un oarecare rafinament diplomatic, marcînd cu decență caracterele personale, în tablouri de format mic, cu figuri construite la scară mică și păstrate într-o armonie cromatică rece. Singură Franța, unde monarhia autocratică își concentra pe atunci forțele, pare a dispune de o pictură ascendentă în acea epocă. Largillière, Mignard,

* Războiul de treizeci de ani (1618—1648).

Rigaud și Charles Le Brun ofereau modele exemplare, de mare răsunet, cu atît mai mult cu cît portretele lor erau multiplicate prin stampe de către gravori în cupru avînd o pregătire temeinică. Măiestria academistă, mai ales pe tărîmul desenului, este fundamentată exclusiv pe teoriile italiene, chiar dacă tentativele menite să îmbine cromatica flamandă cu morfologia italiană produc, din cînd în cînd, unele reușite. Trei perioade culturale, respectiv stiluri artistice, poartă numele a trei domnii succesive.* La început, pe vremea desfășurării puterii regale, creația artistică e însuflețită de o demnitate bărbătească, conștientă de sine, impunătoare, răspunzînd cu precădere nevoilor de reprezentare. În cursul secolului al XVIII-lea se afirmă din ce în ce mai mult rolul femeii. În sfîrșit, e promovat sentimentalismul, care acordă atenție și copilului. În toate domeniile, idealul social al momentului, precum și costumul la modă triumfă asupra caracterelor personale, individuale. Cei mai importanți pictori francezi din secolul al XVIII-lea — Watteau, Fragonard și Chardin — au creat portrete doar ocazional, curtea și nobilimea preferîndu-i pe academiști. Secolul al XVIII-lea este un secol francez prin excelență. Arta omagiază și cultivă Eros-ul, întîi transfigurîndu-l poetic, apoi tot mai fățiș și mai îndrăzneț. Urmele săpate de griji, de munca intelectuală sînt trecute cu vederea, fiind stimulate galanteria, un anume spirit de politețe prevenitoare. Doamnele și domnii din tablouri n-au voie să se comporte, să apară altfel decît în saloane. Ei îi pozează portretistului afișînd, invariabil, o dispoziție de senină mulțumire de sine.

Anglia, consolidată sub aspect economic, ajunge să aibă o pictură autohtonă abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, limitîndu-se, aproape în exclusivitate, la două genuri — portretul și

* Stilul *Louis-quatorze* (Ludovic XIV, 1643—1715) corespunde, în mare, *barocului;* stilul *Louis-quinze* (Ludovic XV, 1716—1774) reprezintă *rococoul;* stilul *Louis-seize* (Ludovic XVI, 1774—1792) marchează începutul *clasicismului.*

peisajul. Reynolds, Gainsborough, Romney, Hoppner, Raeburn, Thomas Lawrence sînt portretiștii de succes ai aristocrației engleze. În condițiile unor rînduieli de stat și sociale mai puțin labile decît în Franța, Eros-ul se manifestă și el mai cuviincios. Englezilor le place să-și petreacă timpul mai mult în aer liber, în grădină, în parc, decît în salon sau în *boudoir*. Ținuta și demnitatea unei clase privilegiate sînt cele ce determină în pictură atitudinea întregii figuri. Îmbrăcămintea — nu neapărat după ultima modă, mai degrabă idealizată — învăluie lin trupul femeii. Dacă în Franța domnește o tradiție strict obligatorie pentru desen și manieră picturală, în Anglia întîlnim un eclectism mai degrabă selectiv. Capodoperele artei mai vechi, ajunse din Țările de Jos sau Italia în reședințele nobilimii engleze, creații față de care trebuiau să se afirme tablourile portretiștilor englezi, constituiau un real stimulent, precum și adevărate lecții de măiestrie.

Chemați să întregească șirul portretelor de strămoși, ei aveau la îndemînă, ca o prezență impunătoare, angajantă, prototipurile ilustre ale genului, îndeosebi cele ale lui Van Dyck. Reynolds a fost un maestru prin excelență eclectic, ferit însă de consecințele grave ale unei asemenea maniere de lucru datorită superiorității sale intelectuale și a conștiinței propriei valori. El pretindea că poate cuprinde cu privirea întreaga pictură, ca pe o mișcare ascendentă; se credea a fi pe punctul ei culminant, atingînd, în sfîrșit, țelul. Era convins că poate dispune liber de toate cuceririle înaintașilor.

În secolul al XVIII-lea, englezii se dovedesc a fi prea puțin înzestrați pentru sculptură. Londra — ca Veneția sau Amsterdamul — este un oraș al pictorilor. Deficiențele de anatomie, de articulare și structurare sigură a imaginii sînt compensate la unii de valorile cromatice ale suprafeței — la Reynolds și de motive pline de efect. O trăsătură comună însă, tuturor, răspunzînd unei cerințe a vremii, este simțul pentru alcătuirea fizică și ținuta frumoasă, pentru grație. Trăsăturile indivi-

duale sînt integrate cu prudență tipului general, idealului unei comunități care trăiește cuviincios, în condiții materiale prielnice.

Arta lui Gainsborough este mai restrînsă și mai ferm delimitată decît cea a președintelui Academiei* — care îmbogățise portretul cu motive de gen și note sentimentale — fiind, în același timp, mai originală. El își dezvoltă cu un gust infailibil, de mare sensibilitate, stilul personal, căruia îi rămîne credincios, înarmat cu o siguranță calmă. În pictura sa, farmecul feminin beneficiază de un spor de spiritualizare și finețe rafinată, trăsăturile de penel mîngîioase conferind pielii strălucire și luminozitate, iar ansamblului imaginii o fericită armonie. Rezultatul este de un efect tomnatic, sublim, de un gust ales — o adevărată desfătare pentru ochi. Astfel trăiesc operele acestui maestru în memoria privitorului, care înclină, uneori, să-l considere drept un precursor al lui Renoir.

Scoțianul Raeburn rezolvă problema majoră a portretului, a vizualizării particularităților individuale, singulare, cu conștiința clară a țelului urmărit, cu o siguranță a mîinii, a tonului care amintește de Frans Hals și într-o manieră mai burgheză, mai virilă decît rivalii săi care trăiau în atmosfera nobilimii britanice. Hoppner și Lawrence urmează modelul oferit de Reynolds, care a întrunit sufragiile publicului; Romney schițează motivul ce i se pare esențial, de parcă l-ar fi contemplat de la distanță, elaborîndu-și o manieră care creează o anume impresie de gol.

În Franța dezvoltarea artei cunoaște o bruscă cezură, odată cu răsturnările politice și sociale, cu marea Revoluție, în timp ce în Anglia ea își urmează calea fără nici o ruptură.

Odată cu secolul al XIX-lea se afirmă o vădită reacție împotriva tendințelor de poleire, de înfrumusețare. Arta mai nouă debutează cu un spor de seriozitate și moralitate, preocupată mai mult de

* Aluzie la Joshua Reynolds (1723—1792), membru fondator, iar din 1768 președinte al lui Royal Academy (Londra).

latura spirituală decît de cea senzuală a vieții. În ce privește portretul, nota de caracter îi ia locul complezenței, tipicul izvorît din starea și clasa socială cedînd în fața elementelor individuale. Privite de pe o elevată poziție intelectuală, timpurile noi oferă o imagine critică și pesimistă. Nu știm dacă în secolul al XVIII-lea oamenii au fost realmente mai fericiți decît cei din secolul al XIX-lea; potrivit însă mărturiei picturii, ei par să fi fost mai fericiți. Chipuri chinuite, puternic marcate de soarta grea, de munca intelectuală, apar în pictură abia din primele decenii ale secolului trecut.

Odată cu creșterea puterii burgheziei, condițiile sociale din Franța și Germania se apropie de cele ce se dezvoltaseră în Olanda încă din secolul al XVII-lea. Dacă în acele vremuri artistul olandez era confruntat cu o colectivitate orășenească, avînd o mentalitate unitară, artistul plastic din secolul trecut s-a trezit față în față cu „publicul" în ipostază de patron, de client care lansează comenzi. Publicul — acest balaur cu multe capete — nu prea știe, însă, ce vrea și nu pune în fața artei cerințe atît de precise ca Biserica sau Curtea sau aristocrația de altădată. Talentele mai viguroase sau acelea care se consideră ca atare, sfidează gusturile plutocrației parvenite, lipsite de tradiție. Prin aceasta se reduce presiunea stilului epocii* asupra producției de artă, după cum intensificarea schimburilor dintre diversele culturi naționale slăbește adeseori legăturile dintre artiști și patria lor de baștină. Numeroși artiști, îndeosebi germanii, încep să aibă, în afară de țara lor natală, o a doua patrie electivă: Roma sau Parisul.

Secolul al XIX-lea este un secol de mare avînt al cunoștințelor științifice, atît în domeniul științelor naturii cît și în cel al filosofiei. Știința și arta nu pot fi separate integral niciodată. Fără a-l fi citit pe Kant sau pe Schopenhauer, fără a fi luat cunoștință, cît de cît, de rezultatele cercetărilor științifice, artiștii respiră, totuși, același aer ca gînditorii și savanții de frunte. Dragostea

* *Der Zeitstil*

pătimașă pentru adevăr, resort activ al demersurilor științifice, este resimțită ca obligație de onoare, ca virtute, și de către artiștii secolului al XIX-lea. În literatură, cu deosebire în roman, este cît se poate de evidentă pătrunderea acestui spirit investigator. Termenul de *„Schöne Literatur"** — *„Belles lettres"* — sună nepotrivit pentru opera de investigare psihologică a lui Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, adică pentru scriitorii cei mai reprezentativi din vremea lor și foarte prețuiți astăzi. Un cititor din secolul al XVIII-lea ar considera o asemenea operă mai degrabă drept științifică decît literară. Pictori din secolul al XIX-lea, care altfel nu prezintă aproape nici o trăsătură comună, se întîlnesc în căutarea obstinată a adevărului. Prin aceasta valori etice încalcă domeniul esteticului. Făcînd un larg ocol, trecînd prin faza milei, a compasiunii față de existența tristă a dezmoșteniților soartei, arta se întîlnește din nou cu religia, apropiindu-se, odată mai mult, de neasemuitul olandez al secolului al XVII-lea. Receptarea corectă, plină de înțelegere a operei lui Rembrandt face parte din cuceririle spirituale ale secolului al XIX-lea.

Continuitatea dintre trecutul apropiat și zilele noastre s-a întrerupt în domeniul meșteșugului, însă cunoașterea practicii artistice mai vechi, în ansamblul ei, s-a adîncit. Pictori care vizitează muzee își văd înfăptuite idealurile în capodopere din secolele al XV-lea, al XVI-lea și, mai cu seamă, al XVII-lea. Afinități elective și nu presiunea tradiției l-au condus pe Manet la Velázquez, pe Max Liebermann la Frans Hals, poate și pe unii pictori englezi la Botticelli.

Năzuind după adevăr, portretiștii îi descoperă în drumul lor pe spaniolul Velázquez, pe olandezul Frans Hals. Căutînd să redea fără păreri preconcepute o particularitate fizionomică dată, ei își afirmă, pregnant, propria subiectivitate. Aspirația conștientă către originalitate neutralizează pericolul ce rezultă din cunoașterea artei altora.

* „Literatură frumoasă", beletristică

Noul, ceea ce este propriu secolului al XIX-lea, se manifestă întîi cu mai multă claritate în desen, în special în Germania care, după o lungă tăcere, își face din nou simțită prezența în artele plastice. În Franța desenul domină episodic, mai cu seamă în creația lui Ingres. Făcînd abstracție de culoare, portretistul surprinde datele structurale, perene, ale ființei singulare sub aspect spiritual-psihic. Mă gîndesc aici nu la schițe sau studii, ci mai degrabă la efigii atît de precis desenate, marcînd o prezență majoră sub aspect portretistic, ca cele create de Ingres.

Pictura care a înflorit în cursul secolului al XIX-lea, îndeosebi în Franța, permite recunoașterea clară a avatarurilor artei portretului, de la abstract și spiritual, la senzorial, la iluzionism material și cromatic.

În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea în primele rînduri se aflau așa-zișii impresioniști, care, după înfrîngerea unor serioase opoziții, și-au exercitat influența exemplară departe, dincolo de granițele Franței. Programul lor, proclamat drept lege general valabilă, pare a fi prielnic portretului, de vreme ce ei nu fac în fond altceva decît să portretizeze. Chiar și peisajele lor sînt văzute în oarecare măsură asemenea unor „portrete". Ei nu inventează nimic, nu povestesc nimic, cel puțin nu potrivit intenției, programului lor; viziunea rezultă din cazul individual dat, dizolvîndu-se în fenomenul unic, nerepetabil. Ei privesc, însă, motivul de la distanță. Privirea lor, mai mult rezumativă, sintetică, decît analitică, este în întregime solicitată, înrobită de lumină și culoare. Impresioniștii devin relativ indiferenți față de ființa umană. Pentru Manet o legătură de sparanghel prezintă același interes ca un chip de om. Aceasta limitează, evident, importanța artei lor portretistice. Dintre toți impresioniștii, Degas, care s-a ținut puțin mai retras de tovarășii săi de breaslă, a fost — mai ales în tinerețe — singurul portretist de mare clasă, poate cel mai mare din epoca sa. Iar el îl admiră pe Ingres și este un desenator pasionat.

 Cézanne, situat la polul opus față de Degas, pictor

în sensul cel mai propriu al termenului și impresionist consecvent, este foarte departe de a fi un cunoscător de oameni și nu poate fi considerat un portretist autentic.

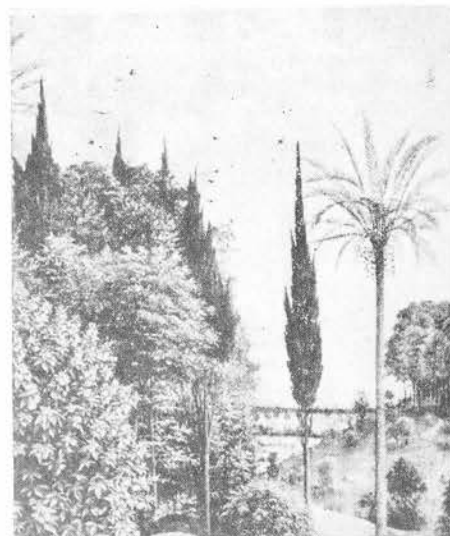
Către mijlocul secolului al XIX-lea a apărut fotografia; ea a devenit un concurent al portretisticii și, în ce privește aspectul economic, un concurent periculos. Artiștii privesc cu dispreț munca mecanică și inferioară a fotografului, opinînd că n-ar exista nici o legătură, nici o atingere între artă și fotografie. Legătura este însă încîlcită și are efecte multiple. După cum în secolul al XV-lea setea de carte a favorizat inventarea tiparului, la fel în secolul al XIX-lea știința și setea de adevăr au determinat apariția camerei fotografice, în stare să ofere imagini-document, demne de încredere. Pictorilor li se oferea astfel o comodă scară de reducție, un ajutor eficient, un mijloc de control de care s-au slujit mulți dintre ei, fără a o recunoaște. Nu se putea, însă, ca la un moment dat artiștii să nu se sature de prea multă „autenticitate", „veridicitate", „naturalețe" și să nu ajungă să le privească cu suspiciune. În consecință, au deplasat centrul de greutate al eforturilor într-un domeniu în care fotografia nu-i putea nicidecum concura. Acesta este domeniul cromaticii și al viziunii voit subiective.

În secolul al XX-lea subiectivitatea se emancipează de obligații și servituți; ea pornește pe calea configurării arbitrare, distanțîndu-se cu bună știință de obiceiul dat. Aici artiștii sînt, firește, amenințați de pericolul unei alte servituți, și anume de înregimentarea sub steagul unei noi maniere la modă. În toate timpurile personalitățile creatoare viguroase s-au confruntat cu natura, făurindu-și, fiecare, un stil propriu; în secolul al XX-lea lupta se duce de dragul elaborării și impunerii unui stil, rezultatul fiind un nou manierism. În portretistică se urmărește evitarea aspectelor concret-informative, atît prin parafrază, cît și prin exagerarea aforistică a unor trăsături și atitudini caracteristice.



1. Hubert și Jan van Eyck: Pelerini și eremiți. Două panouri de pe Altarul din Gand

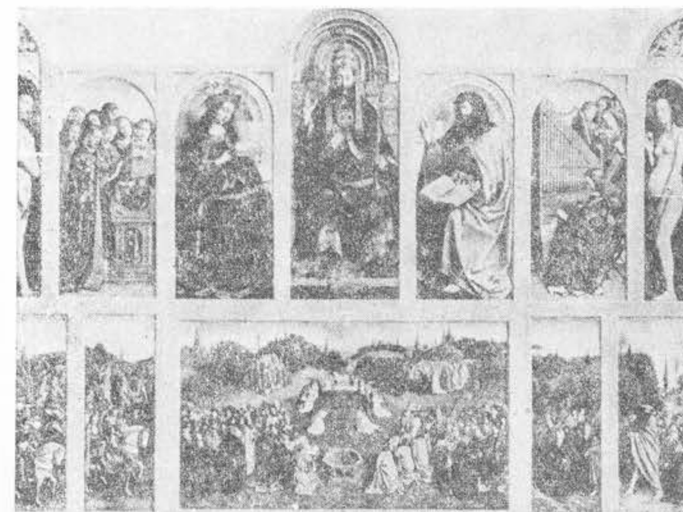


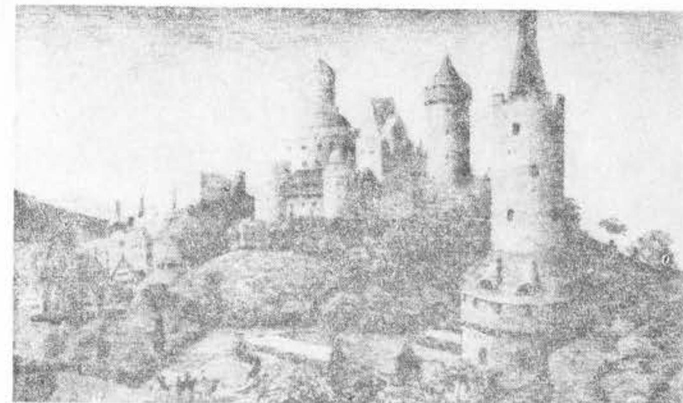


2. **Hubert și Jan van Eyck:** Peisaj
Detaliu din panoul „Pelerinii", Altarul din Gand



3. **Hubert și Jan van Eyck:** Peisaj
Detaliu din panoul „Judecătorii cei drepți" (copie), Altarul din Gand





4. **Hubert și Jan van Eyck:** Altarul din Gand (deschis)

5. **Hubert și Jan van Eyck:** Peisaj cu cetate
Detaliu din „Îngerul și sfintele femei la mormînt"

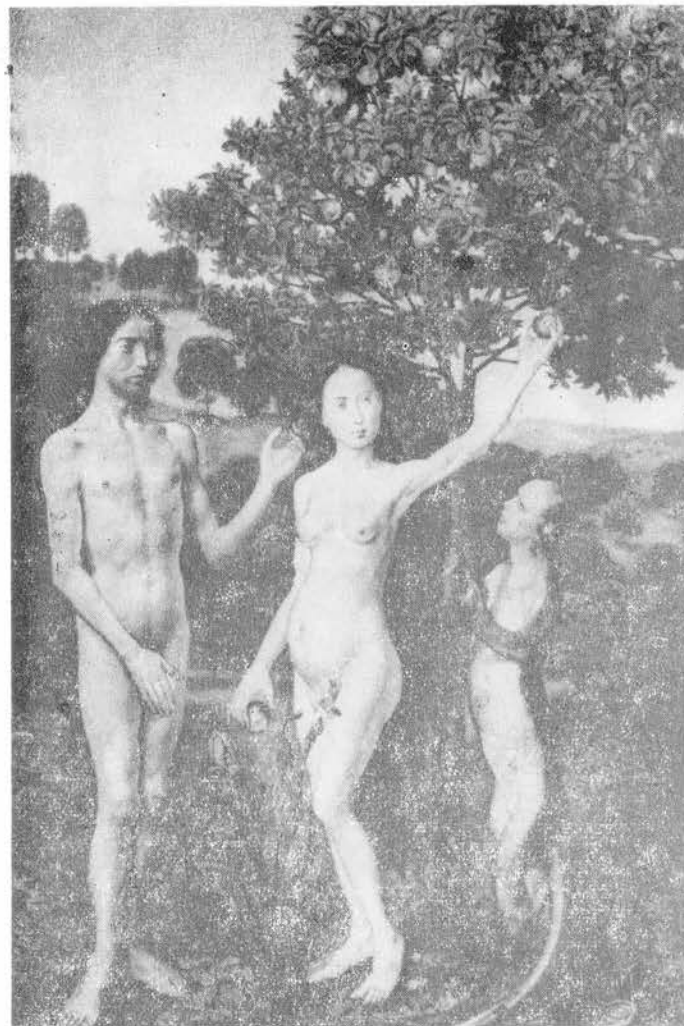


6. **Rogier van der Weyden:** Altarul lui Pierre Bladelin (detaliu)



7. **Rogier van der Weyden:** Tripticul Sf. Ioan Fragment din „Botezul lui Cristos"

8. **Hugo van der Goes:** Păcatul originar



9. **Dieric Bouts:** Cristos și Ioan Botezătorul (detaliu)





10. **Dieric Bouts:** Sf. Ilie și îngerul

11. **Hieronymus Bosch:** Ispitirea Sf. Anton





12. **Geertgen tot Sint Jans:** Botezătorul în peisaj



13. **Joachim Patenier:** Botezul lui Cristos

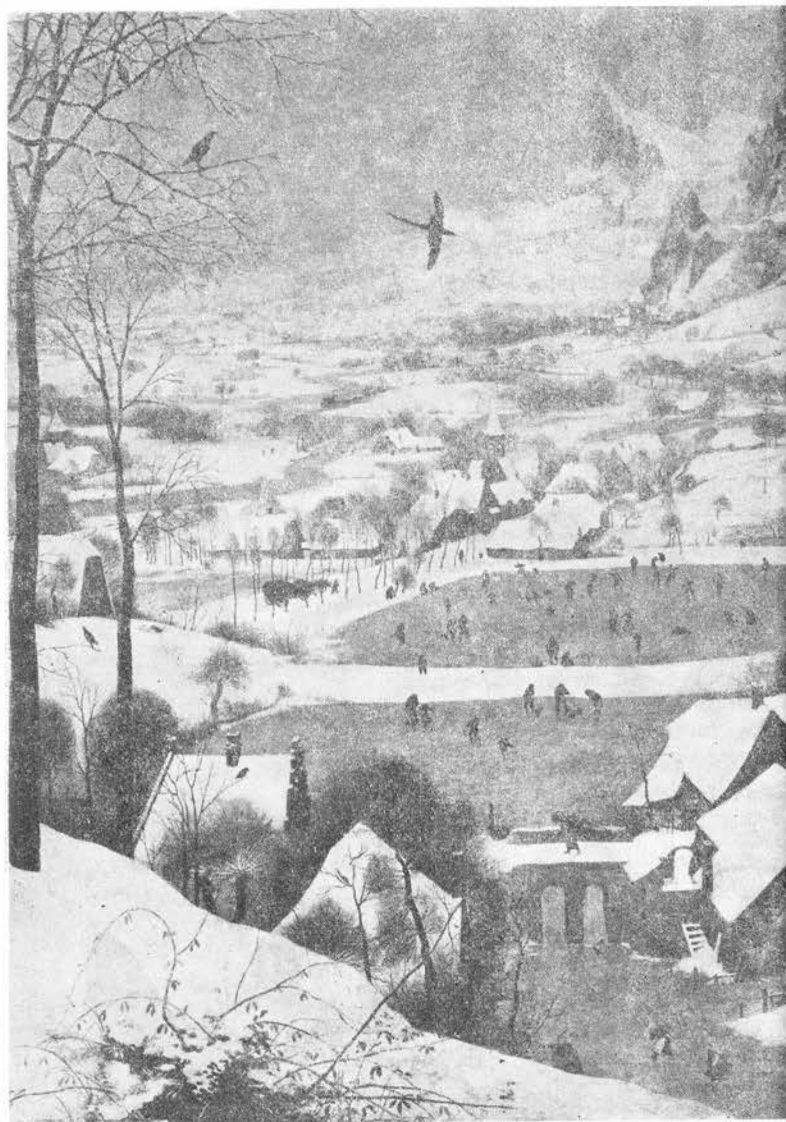
14. **Joachim Patenier:** Ispitirea Sf. Anton





15 a. **Pieter Bruegel cel Bătrîn:** Iarna

15 b. **Bruegel:** Iarna (detaliu)





16. **Konrad Witz:** Iisus și Sf. Petru, din „Altarul de la Geneva“ (detaliu)

17. **Albrecht Dürer:** Peisaj cu moară







18. **Jan van Goyen:** Ulița satului

19. **Salomon van Ruysdael:** După ploaie

20. **Adriaen Brouwer:** Ciobanul

21. **Hercules Seghers:** Peisaj de munte cu privire panoramică







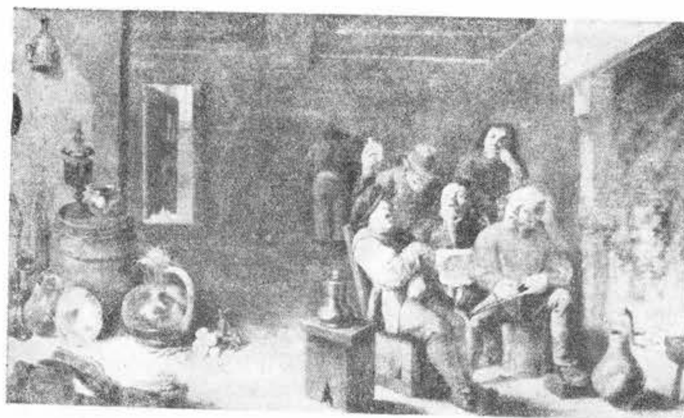
22. **Adriaen van de Velde:** Plaja de la Scheveningen

23. **Meindert Hobbema:** Două mori de apă





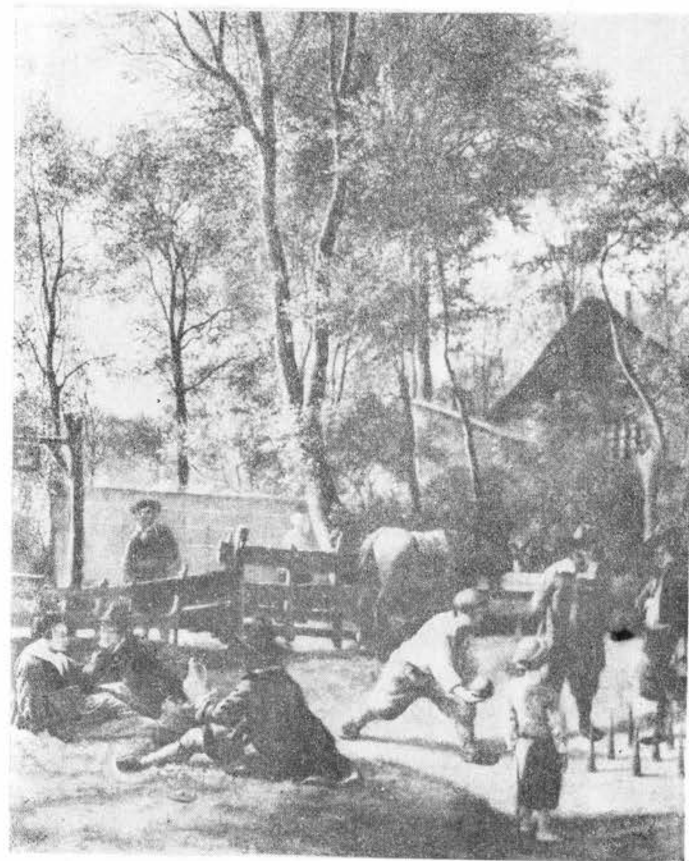
24. **Pieter Bruegel cel Bătrîn:** Dans țărănesc



25. **Adriaen Brouwer:** Țărani cîntînd

26. **Adriaen Brouwer:** Gospodărie țărănească





27. **Jan Steen:** În fața hanului

28. **Adriaen van Ostade:** Țărani în fața unei case





29. **Pieter de Hooch:** Curtea unei case olandeze



30. **Jan Steen:**
Lumea pe dos



31. **Vermeer van Delft:**
Pictorul și modelul său



32. **Vermeer van Delft:**
La proxenetă



33. **Gabriel Metsu:**
Doamnă citind o scrisoare



34 **Rembrandt:** Răpirea lui Ganimede

35. **Antoine Watteau:** Gama iubirii (detaliu)





36. **François Boucher:**
Scenă de dragoste



37. **Jean Baptiste Chardin:**
Rugăciune la masă



38. **Jean Baptiste Chardin:**
Tînăra învățătoare

39. **Jan van Eyck:**
Portretul de cununie al lui Giovanni Arnolfini și al Giovannei Cenami





40. **Jan van Eyck:** Jodocus Vyd şi Elisabeth Borluut

41. **Rogier van der Weyden:** Francesco d'Este





42. **Hans Memling**: Portretul zis al lui Niccolo di Forzore Spinelli (Giovanni Candida?)



43. **Ghirlandajo:** Moşneag cu copil



44. **Leonardo da Vinci:** Portretul zis al Ginevrei de'Benci



45. **Rafael:** Portretul Cardinalului Giulio de'Medici



46. **Hans Holbein cel Tinăr:** Portretul soției cu cei doi copii mai mari

47. **Tițian:** Împăratul Carol al V-lea (detaliu)





48. **Anthonis Mor:** Cardinalul Granvella



49. **Tițian:** Portretul lui Antoine Perrenot de Granvelle



50. **El Greco:** Portret de bărbat

51. **Lorenzo Lotto:** Portretul pronotarului apostolic Juliano





52. **Diego Velázquez:** Portretul unui pitic al lui Filip al IV-lea



53. **Rembrandt:** Predicatorul mennonit Anslo



54. **Anthonis van Dyck:** Autoportret

55. **Peter Raul Rubens:** Rubens și Isabella Brant în umbrarul de caprifoi (detaliu)



56. **Jean Auguste Dominique Ingres:** Mme. Devauçay





57. **Thomas Gainsborough:** Mrs. Siddons

58. **Edgar Degas:** Leopold Levert





59. **Hans Memling:** Scenă de pe relicvariul Sf. Ursula

60. **Rembrandt:** Iisus vindecînd bolnavii (Stampa „de o sută de gulden")

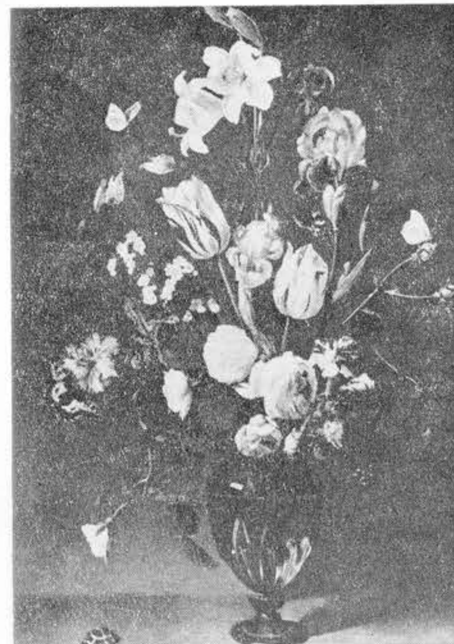


61. **Anthonis van Dyck:** Suzana la baie



62. **Ambrosius Bosschaert cel Bătrîn:** Buchet de flori într-o nișă





63. **Daniel Seghers:** Buchet de flori în vază de sticlă venețiană

64. **Jan Davidsz. de Heem:** Natură statică cu fructe



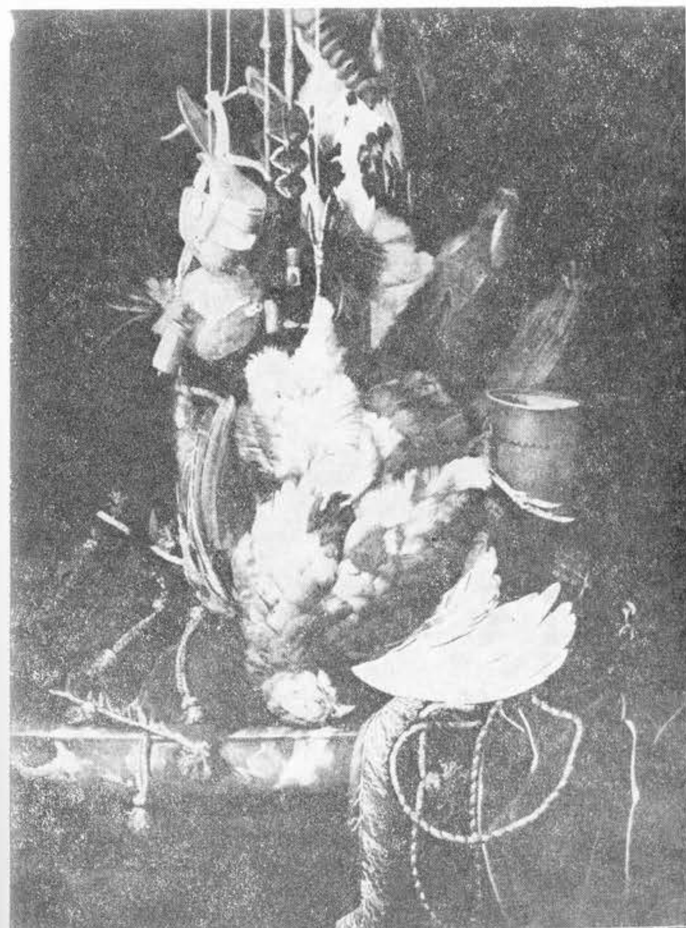


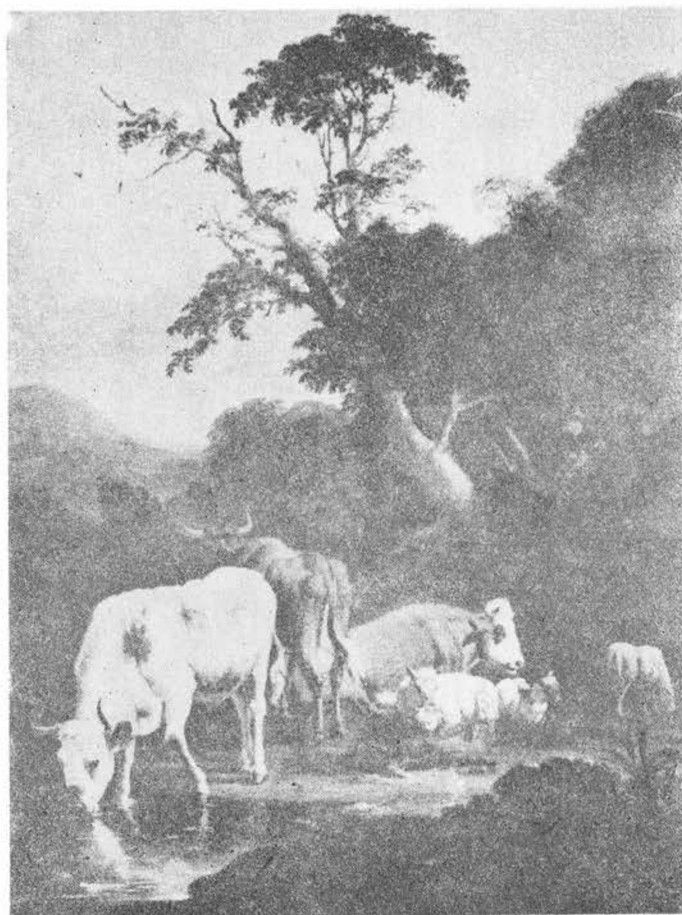
65. **Pieter Aertsen:** Fuga în Egipt



66. **Justus van Huysum:** Buchet de flori

67. **Willem van Aelst:** Potîrnichi moarte și ustensile vînătorești





68. **Dirck van Berghen:** Peisaj de seară cu vite

ARTA RELIGIOASĂ

DESPRE ARTA RELIGIOASĂ ŞI COMPOZIŢIA ISTORICĂ. Între producţia artistică şi judecata estetică a existat din totdeauna — în mod firesc şi necesar — o relaţie de condiţionare reciprocă. În vremurile noastre arta se mîndreşte cu starea ei de auto-izolare şi „autonomie", susţinînd că ar fi liberă de orice finalitate. Aplicînd criterii de judecată, ne străduim să separăm cu grijă trăirea estetică de toate celelalte trăiri afective, ceea ce ne plasează, însă, pe poziţii cu totul greşite faţă de arta de odinioară. Cu cît ne întoarcem mai departe în trecut, urmărind fenomenul către rădăcinile lui, cu atît mai puţin vom reuşi să decantăm, în stare pură, artisticul, respectiv ceea ce considerăm noi că ar constitui esenţa artisticului. Îndelungate perioade revolute nu ne-au lăsat decît arta aşa-zis religioasă, impresiei artistice asociindu-i-se valori etice şi ideatice, legate atît de obiectul, cît şi de subiectul estetic. Arta a început prin modelarea unor chipuri de idoli sau divinităţi. Barbarul confunda reprezentarea demonului cu demonul însuşi şi i se adresa — cu spaimele şi dorinţele sale — imaginii, care nu-i oferea în nici un caz acea desfătare pe care filosofii o definesc drept satisfacţie estetică „dezinteresată". Secole de-a rîndul arta a stat în slujba bisericii. Nu încape îndoială că credincioşii din Evul Mediu priveau spre altare cu alte sentimente şi emoţii decît păgînii la idolii lor, primii reuşind, mai mult sau

mai puțin sigur, să disocieze imaginea de esența făpturilor divine sau sfinte reprezentate. Totuși, contemplînd imaginile, ei aveau impresia că se află în prezența unor forțe supranaturale. Arta plastică le oferea o cale, o „scară" spre cer. Trăirea estetică se îmbina, astfel, cu stări de recunoștință, căință, speranță, fericire și îngrijorare de sorginte religioasă.

Pășind în biserică, credinciosul părăsea temporar tumultul gălăgios, agitația, cîmpul de bătălie al vieții cotidiene; i se oferea astfel o pauză, un răgaz, necesar reculegerii.

Slujind nevoilor de cult, arta a luat în posesie pereții și vitraliile bisericilor. Fastul, culorile incandescente și profuziunea de forme artistice înălțau lăcașul deasupra mizeriei pămîntești. Cine-și amintește cît de sărăcăcioase și strîmtorate erau orașele în Evul Mediu, își va putea imagina impresia făcută de aceste monumente asupra colectivităților respective.

În toate cazurile — indiferent dacă se urmăreau cu prioritate țeluri decorative, simbolice sau educativ-moralizatoare — veridicitatea configurării artistice (considerată atribut al vieții terestre, cotidiene) era privită drept neavenită și șocantă. Conform dogmei, Isus, avînd perspectiva nemuririi și a mîntuirii veșnice, nu ținea la mare cinste realitatea trecătoare. Veridicitatea nu putea fi, însă, desconsiderată cu totul, întrucît spiritualul putea fi vizualizat numai pe cale materială, trupească, divinul numai prin omenesc, supranaturalul numai prin naturalul terestru. Natura trebuia deci observată, însă mai mult pentru a-i extrage ceva, decît a o lua ca atare, decît a i se abandona. Iluzia realității nu constituia nicidecum un scop, ci mai degrabă un mijloc. Precizarea timpului și locului acțiunii, a caracterului istoric și geografic nu făceau parte din atribuțiile artistului plastic medieval. Divinitatea, considerată nemuritoare și atotprezentă, trăia ca atare în imaginația oamenilor, îndrumați să creadă că Cristos nu i-a învățat pe oameni și n-a pătimit pentru ei doar *acolo* și *atunci* ci mereu și pretutindeni. Se asista, contem-

plativ, la destinul mucenicilor, fără vreo preocupare privind timpul și locul martiriului lor. Se credea că sacrul există în afara oricărei ancorări spațio-temporale. Fundalul auriu, negînd adîncimea spațiului, nu era numai un factor decorativ ci și simbolul lipsei de localizare.

Nu ar fi cazul să se vorbească prea ușor despre „incapacitatea" artiștilor plastici, fără să se fi elucidat în prealabil, și de la caz la caz, care anume dintre capacitățile artistului a fost reclamată de rezolvarea unei probleme de creație, precum și gradul de solicitare al acestei capacități. Există o singură modalitate pentru a întrupa sacrul, divinul, sufletul neprihănit, virtutea, nevinovăția: utilizarea, ca „suport", a unor figuri cu înfățișare frumoasă, armonioasă. Cu cît mai temeinic dirijată era credința, cu cît mai susținută acțiunea moralizatoare, cu atît mai tipică și, odată cu aceasta, mai monotonă devenea configurarea plastică. Maeștrii se vedeau puși în fața necesității de a trece prin ciur și prin dîrmon individualul, considerat ca fiind prea omenesc. Există o unică perfecțiune, sînt în schimb infinit de multe abateri de la ea. Nu pot fi interpretate drept incapacitate nici inconsecvențele perspectivei sau lipsa acesteia. Să nu uităm că scenele biblice nu se petrec într-un spațiu real. Artiștii aveau de împodobit panouri de altar, mobilier bisericesc; executînd asemenea comenzi ei se gîndeau tot atît de puțin la adîncimea spațiului, ca pictorii de vase din Grecia antică.

La rîndul ei, presiunea tradiției iconografice inhiba și ea observarea naturii și cristalizarea unei maniere de creație personale. Nici pictorul, nici credincioșii nu-l văzuseră niciodată pe Ioan Botezătorul. El trebuia însă cunoscut, recunoscut, ceea ce motiva legenda că cineva l-ar fi întîlnit, făcîndu-i portretul. Era, deci, copiată, imitată imaginea considerată autentică, spre a face posibilă recunoașterea sfîntului. Icoane străvechi erau la mare cinste, căci se pretindea că însuși sf. Luca le-ar fi pictat după chipul Fecioarei. În calitatea

ei de slujitoare a bisericii, arta nu era liberă;

totuşi, în pofida tuturor îngrădirilor, ea s-a dovedit a fi activă, dinamică în modul cel mai fericit, afirmîndu-se drept un meşteşug consacrat, ales şi elevat.

Cercurile bigote au intuit două pericole care-i puteau ameninţa din direcţia artei. Porunca „Să nu-ţi faci ţie chip cioplit" lua poziţie împotriva pericolului ca slujba divină să degenereze în idolatrie. În secolul al XVI-lea, această poruncă a fost urmată de către iconoclaştii din Nord cu o consecvenţă implacabilă. Celălalt pericol consta în „profanarea" imaginii religioase printr-o manieră de configurare ce s-ar inspira prea necugetat din realitatea vizibilă.

În cursul dezvoltării ei istorice, arta a reuşit să-şi reducă succesiv dependenţa de Biserică. Nu este vorba nicidecum de o cotitură radicală, care să fi fost pricinuită spontan de un geniu, cum ar fi Giotto sau Jan van Eyck. De asemenea, nu se poate observa nici o mişcare cu o propagare continuă, ci mai degrabă una unduitoare ca cea a valurilor pe vreme de flux, cînd primul val înaintează şi se retrage, urmat de al doilea şi al treilea, pînă ce, în sfîrşit, plaja este acoperită de apă.

Trecînd în revistă producţia artistică a secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, nu se poate să nu ne uimească atitudinea tolerantă a Bisericii faţă de procesul de laicizare a tabloului de altar. O înţelegem, totuşi, dacă ne gîndim că Biserica catolică fusese dintotdeauna o forţă politică puternic înrădăcinată în această lume. Un Calvin considerase, probabil, şocantă orgia trupurilor din *Judecata de apoi* a lui Michelangelo — dezlănţuire ce nu-l deranja pe papă — după cum, mai tîrziu, protestanţilor olandezi li s-a părut greu suportabil fastul etalat de Rubens în tablourile sale de altar.

Istoricii îl consideră pe Jan van Eyck un deschizător de drumuri, opinie justificată în măsura în care acest maestru a înaintat mult pe tărîmul surprinderii realităţii date. Individualul, a cărui bogăţie şi varietate îl atrăgea, este supus morţii, fiind trecător, versatil, în timp ce tipicul simbolizează ceea ce e veşnic, peren, nesupus schimbărilor.

A pune de acord programul iconografic cu potenţarea iluziei, cu observarea spaţiului, a aerului, a luminii, a materialităţii, a pămîntului, a vegetaţiei, nu a fost un lucru uşor. Criza se face simţită în opera lui Van Eyck cel mai puternic în *Altarul poliptic de la Gent*. Lipsa de unitate a fost explicată, fără prea mult succes, cu ajutorul renumitei inscripţii, care vorbeşte despre doi autori, cei doi fraţi*. S-a avansat chiar şi ideea că ansamblul, unic în felul său, ar rezulta din îmbinarea a două altare. Pasionat al aventurii, Jan van Eyck înainta în salturi, pe căi neumblate; el încălca, ici-colo, limitele programului iconografic, triumfînd la fiecare descoperire şi cucerire. Cu deosebire nudurile primei perechi de oameni nu prea se integrează în ansamblul polipticului. Gîndindu-se la păcatul originar, Jan van Eyck a îndrăznit să expună vederii, într-o manieră atît de deconcertantă, realitatea trupească a omului. Nu numai falsa pudoare puritană ci şi anumite scrupule, fireşti oarecum, pentru vremuri revolute, au contribuit mai tîrziu la îndepărtarea acestor panouri de pe altar şi din biserică.

Iluzia face să crească nevoia de iluzie. Un portret de donator realizat de Jan van Eyck reclama ca Fecioara din aceeaşi compoziţie să apară la fel de veridică, de convingătoare. Maica Domnului a coborît pe pămînt, vizitîndu-l pe donator în casa acestuia. Înalta faţă bisericească, în scumpele-i odăjdii de brocart, bogate în detalii şi redate cu precizie, îl ajută pe privitor să ancoreze tabloul într-un timp anume, peisajul din fundal permiţîndu-i o oarecare localizare în spaţiu.**

Orice sentiment religios izvora din totdeauna din conştiinţa dependenţei, a fricii de o putere supranaturală, a cărei bunăvoinţă se solicita prin repetate servicii divine. Cu cît se simţea omul mai

* Hubert (1366/70?—1426) şi Jan (c. 1385/90—1441) van Eyck.

** Aluzie la *Fecioara din Autun*, c. 1435, Luvru. Donatorul este cancelarul Nicolas Rolin, favorit al lui Filip cel Bun, duce de Burgundia (care, pe vremea aceea, îngloba şi Ţările de Jos).

strîmtorat și mai slab, cu atît mai ardent suna ruga sa, cu atît mai mic și mai neînsemnat i se părea sieși în raport cu divinitatea. Jan van Eyck, aflat în slujba unor principi însetați de putere, își permitea să-i acorde donatorului aceeași importanță morfologică — și aceleași dimensiuni — ca și Fecioarei. Potentați mîndri și ambițioși, fie laici sau clerici, donau imagini de cult — mînați nu numai de un sentiment de devoțiune ci și de dorința perpetuării propriei amintiri. S-ar putea ca iluzia realității din acele opere, iluzie care-i satisfăcea pe înalții protectori ai lui Jan van Eyck, să-i fi înspăimîntat pe credincioșii supuși și umili. „Realistul" a fost, ce-i drept, mai mult pictor de curte decît slujitor al bisericii.

Reacțiunea nu s-a lăsat mult așteptată. Către mijlocul secolului al XV-lea supremația în pictură îi revine lui Rogier van der Weyden, acesta găsind mai mulți adepți decît Jan van Eyck. Pe Rogier îl definește tipizarea, precum și o severă spiritualitate — spre deosebire de Jan, adept al individualizării și al bucuriei simțurilor.

În linii mari, și printr-o simplificare excesivă, dezvoltarea artei ar putea fi concepută drept calea de la icoană la portret. Iar arta lui Rogier înseamnă un anumit recul față de direcția acelei dezvoltări.

Predicatorului zelos îi urmează apoi un „duhovnic" înțelegător: Dieric Bouts, care a reușit — mai lesne decît genialul Jan van Eyck — să aducă la unison dragostea pentru natură și credința. În tablourile sale de devoțiune, liniștea înălțătoare nu este tulburată de tumultul gălăgios al acestei lumi. Sfinții săi rabdă smerit, într-o imobilitate plină de speranța mîntuirii. Toate aspectele peisagistice și vegetale, pe care le-a inclus în lucrările sale cu un simț acut pentru realitatea naturii, sînt integrate și subordonate relatării unor întîmplări biblice și legendare.

În lumea artei, Hieronymus Bosch constituie un caz singular. Conținutul ideatic al operelor sale determină modalitatea lor de execuție, imaginația sa creatoare fiind cea care impune limbajul for-

mal. El nu contemplează lumea cu răbdarea perseverentă și neobosită a contemporanilor săi neerlandezi. Bosch nu este obsedat de conflictul dintre viziunea de sorginte spirituală și trăirea vizuală de natură senzuală. El își făurește imaginile temerar, apelînd la prodigioasa-i memorie vizuală. Paradisul său n-are nimic comun cu o grădină terestră. Nici flora, nici clădirile sale nu aparțin acestei lumi. Bosch configurează spațiul ca pe o lume „de dincolo", văzută în vis, stăruind cu o plăcere maniacală asupra laturilor tenebroase ale învățăturii creștine. El întrupează făpturile diavolești — ce se ocupă de chinuirea nelegiuită a celor damnați și ispitirea șireată, meșteșugită a sfinților — conferindu-le alcătuirea, lipsită de pondere, a unor abjecte insecte țepoase, zburînd ușor și iute. Imaginea s-a dovedit a fi atît de convingătoare, încît generațiile ulterioare nu-și mai puteau închipui iadul sub altă formă. Cine se gîndea la infern și diavol își amintea de Bosch. Angoasele medievale, scoase la lumină cu atîta libertate și naturalețe, ne fac să avem unele îndoieli cu privire la fermitatea credinței pictorului. Pe de altă parte, cruzimea monstruoasă a Patimilor este înfățișată în contextul unor fizionomii de un caricatural împins pînă la extrem.

În măsura în care niște imagini pot constitui mărturii cu privire la starea convingerilor religioase, într-un moment anume — succesul repurtat de pictor confirmînd faptul că mesajul a fost pe înțelesul contemporanilor și concetățenilor artistului, ascultat cu luare aminte — creația lui Memling permite să conchidem că relațiile dintre oamenii din vremea sa și „puterea divină" deveniseră prietenești și relativ nonșalante. Asistăm la un dialog amiabil după zguduitoarele amenințări ale lui Rogier. Scăderea zelului religios, cu osebire a fricii lui Dumnezeu, pe de o parte, descătușarea observării naturii pe de alta, favorizează apariția artei atrăgătoare, blînde, cumpănite a lui Memling. În țările din sudul Europei lucrurile stăteau altfel decît în Nord. Istoricii religiei creștine sînt preocupați mai mult de disputele teologice decît de

întrebarea: care anume a fost spiritul în care cutare sau cutare popor, potrivit caracteristicilor sale etnice și destinului său, a primit doctrina mîntuirii și cum a înțeles să-i urmeze preceptele. Doliu solemn, festiv întîlnim și aici și acolo; în Nord însă precumpănește doliul, iar în Sud caracterul festiv. Atributele sacrului în Italia sînt aspectul grav, înfățișarea impunătoare, maiestuoasă. Moștenirea provenită de la sculptura antică, reactualizată pe vremea Renașterii, cuprindea idealuri morfologice în ce privește trupul uman, stipulînd forme prea puțin adecvate pentru a vehicula o concepție despre lume pesimistă și ascetică. Meridionalii au intuit spiritul mai recules al picturii religioase din Țările de Jos. În apropierea Curții papale, în plin proces de laicizare încă din secolul al XV-lea, comunitățile erau mai fascinate de regia și scenografia pline de strălucire ale slujbei, decît de conținutul propriu-zis al dogmei. În fața tablourilor de altar, li se înfățișa spectacolul unei lumi de o condiție vădit superioară sub aspect material și social.

Cultura formală romană* se propaga în valuri către Nord, începînd de pe la 1500, ca un model asimilat pe jumătate, ca criteriu de apreciere — în dauna originalității autohtone. În comparație cu părinții și strămoșii lor, artiștii care se bucurau de succes, avînd un cuvînt de spus — de pildă Quentin Massys și Jan Gossaert — sînt niște virtuozi. Ei își exhibă, zgomotos, măiestria ca pe o performanță personală. Îi auzim cum vorbesc, înainte de a percepe ceea ce spun. Oricum, excesele sentimentale ale lui Quentin nu ni se par mai puțin artificioase decît echilibristica formală a lui Gossaert.

Din secolul al XVI-lea se citește mai mult Biblia, devenită accesibilă datorită tiparului și traducerilor. Ilustratorii vădesc acum un spirit mai independent, iar sacrul începe să fie umanizat. Madona este văzută mai puțin ca Regina cerurilor sau

* Este vorba de morfologia artei practicate la Roma în timpul renașterii.

Fecioara neprihănită, ci mai mult ca o mamă fericită sau grijulie, care-și alintă, alăptează sau hrănește copilul. Peisajul, pictura de gen, chiar și natura statică pătrund pas cu pas în tabloul de devoțiune, reducînd și diluînd conținutul religios al acestuia. Arta, ce năzuia către o existență de sine stătătoare, ajunge să încheie compromisuri cu Biserica.

Secolul al XVI-lea este epoca Reformei. Marile convulsii, scindarea bisericii — toate acestea sînt înfățișate ca fapta cîtorva personalități, după cum oamenii sînt în general înclinați să considere evenimentele drept fapte personale. Succesele, victoriile repurtate de Luther și Calvin nu pot fi explicate fără a se avansa, în prealabil, teza, conform căreia la vremea aceea existau destule colectivități pregătite să înțeleagă învățătura inițiatorilor Reformei și să urmeze preceptele acesteia. Firește, era nevoie de un timp mai îndelungat pentru ca nemulțumirea, dezbinarea în problemele de credință — ce mocneau subteran — să atingă un punct critic, exploziv, pentru ca cei revoltați să riște declanșarea asaltului împotriva Bisericii de la Roma, existentă de multe secole. Dacă Geneva (sau cel puțin majoritatea locuitorilor ei) n-ar fi fost impregnată de mentalitatea calvinistă, fanaticul n-ar fi scăpat probabil de soarta lui Savonarola. Combativitatea pătimașă a lui Luther, fermitatea de nezdruncinat a credinței sale trăiesc în opere de artă vizuală, în imagini create, însă, *înainte* de erupția verbală a reformatorului, și anume în *Apocalipsul** lui Dürer. Roma se pregătea să domine, sub aspect morfologic, universul culturii, tocmai în momentul care marchează declinul dominației universale a bisericii catolice. Națiunile s-au separat în ce privește concepția despre lume, popoarele germanice optînd, în general pentru noua învățătură. Curățirea de abuzuri și denaturări a bisericii „universale“ fusese primul obiectiv

* *Apocalipsul* sau *Viziunea sf. Ioan la Patmos*, 1497/98, ciclu de 15 xilogravuri de format mare. Deși operă de tinerețe a lui Dürer, *Apocalipsul* constituie una din culmile incontestabile ale artei universale.

al reformatorilor, al căror cuvînt acuzator se îndrepta împotriva pretențiilor de putere lumească îmbinate cu domnia asupra sufletelor. În concepția lor, singură credința era în măsură să-l îndrume pe creștin pe calea mîntuirii, și nu faptele bune, daniile, ctitoriile, spovedania, iertarea păcatelor, inclusiv „indulgențele" cumpărate. Calvin, mai consecvent decît Luther, a izgonit imaginile din biserica sa, ca pe o parte a fastului ce se adresează simțurilor, făcînd din cuvînt unica temelie a slujbei religioase. La rîndul lui, Luther adoptă o atitudine tolerantă față de arta plastică; cu toate acestea, învățătura sa, prin efectele sale, nu era de natură să însuflețească creația plastică. Cu cît se accentua spiritualizarea credinței, cu atît mai vădită era abandonarea imaginii în favoarea muzicii. Arta protestantă germană a fost creată de Bach, nu de Cranach. În măsura în care își făcea apariția o pictură specific protestantă, aceasta era mai degrabă alegorică decît simbolică.

În secolul al XVII-lea, artele plastice au primit numeroase comenzi din partea bisericii catolice, al cărei zel dogmatic fusese sporit de contrareformă. Utilizînd limbajul epocii, arta lui Murillo, avînd acea notă de duios abandon, se cansacră cu precădere glorificării Fecioarei. În afara Spaniei, triumful bisericii militante este proclamat în Italia și în sudul Țărilor de Jos prin intermediul unor tablouri de altar de un dinamism copleșitor. În viziunea lui Rubens, martiriul unui sfînt nu diferă mult — ca spirit și factură — de o vînătoare de lei. Pictorul flamand era socotit un fiu credincios al bisericii; el însuși se considera și se purta ca atare. Totuși, în virtutea imaginației sale plastice, a marii voluptăți ce-i provocau aspectele senzuale ale vieții, trupurile viguroase, pline de sănătate și faptele de bravură, Rubens a fost mai degrabă un păgîn optimist decît un creștin pesimist.

Credincioșii olandezi priveau cu ostilitate imaginile, putîndu-se lipsi foarte bine de artele plastice. Fără vreun stimul din partea Bisericii, Rembrandt a pătruns pînă în miezul învățăturii creștine, în măsura în care compasiunea și dragostea

pentru aproape sînt elemente constitutive ale acesteia. Reformatorii au așezat cuvîntul în locul imaginii; la rîndul lui, Rembrandt a extras din nou imaginea din cuvînt, configurînd-o plastic. El sacralizează umanul, în timp ce neerlandezii din secolul al XVI-lea umanizaseră sacrul. Indiferent de poziția pe care a adoptat-o față de problemele teologice, de adeziunea la o sectă sau alta, imaginația sa era copleșită de figurile și întîmplările din Vechiul și Noul Testament. La început îl fascinase exoticul, caracterul de basm, de aventură al povestirii biblice, pentru ca mai tîrziu să fie cucerit de latura ei profund umană. Patimile le-a trăit prin propriu-i destin. În ochii lui se năruie barierele durate între dogma protestantă și cea catolică, artistul întorcîndu-se la învățăturile creștinismului primitiv. El l-a înfățișat pe Mîntuitor astfel, încît chipul acestuia ar fi putut trezi sentimente de evlavie în orice biserică — chiar dacă pictorul s-a găsit prea rar în situația de a realiza tablouri de cult. Vizualizînd universul spiritual-sufletesc al omului într-o manieră tot mai pură, mai decantată, Rembrandt rămase, pînă la urmă, singur, asemenea unui pisc izolat. Tot ce a mai apărut ulterior în Olanda, în materie de artă religioasă, nu este în esență altceva decît imitație, derivată din universul său de imagini. Cu greu s-ar putea găsi în întreaga artă plastică o altă operă care să fi transfigurat plastic — într-o formulă la fel de pură, desăvîrșită și integrală — spiritul și sensul Evangheliei, ca *Gravura de o sută de florini** a lui Rembrandt. Spre deosebire de gînditorul, care-și putea găsi răspuns problemelor de natură filosofică în domeniul ideaticului pur, pictorul avea nevoie de simboluri formale pentru a-și finaliza cele mai profunde experiențe sufletești. Pantheismul ideatic al lui Spinoza l-a satisfăcut pe pictor la fel de puțin ca și theismul imaterial al bisericii protestante. Dintr-o nevoie

*Stampa, numită și *Isus vindecînd bolnavii* (c. 1648—1650) concentrează, în realitate, într-o compoziție complexă, toate temele din capitolul XIX al Evangheliei după Matei.

interioară, arta ce devenea de sine stătătoare, își căuta un crez. Izgonită din biserici, ea ajungea purtătoarea unor înalte principii morale în opera lui Rembrandt.

Secolul al XVIII-lea a devenit laic, cu o mîndră conștiință a caracterului său „luminat".* Această imagine ne-o împărtășesc în orice caz monumentele artei plastice, mărturii valabile, desigur, exclusiv pentru spiritualitatea păturilor superioare. Biserica catolică n-a renunțat la serviciile imaginilor, ale decorației plastice. Dacă ne gîndim, însă, la marii pictori ai epocii — Watteau, Fragonard, Chardin, Gainsborough, Goya —, nu prea găsim vreunul, poate cu excepția lui Giovanni Battista Tiepolo, care să fi creat artă religioasă. Și cît de puțin religioase sînt, de fapt, tablourile de altar ale lui Tiepolo! Tot ce s-a creat mai bun avea caracter particular, era destinat salonului și budoarului, satisfăcînd de acum încolo gustul unor amatori exigenți și nu al unei comunități religioase, nici măcar al unei colectivități burgheze. Pe măsură ce viziunea supranaturalului se epuiza ca sursă viabilă, producția plastică își pierdea amploarea, seriozitatea și patosul.

Secolul al XIX-lea a întors spatele trecutului apropiat, acesta părîndu-i acum neserios, jucăuș și frivol. Revoluția a spulberat dominația culturală a Curții franceze. În epoca democrației burgheze s-au făcut auzite pături tot mai largi ale populației. Țările germanice au cîștigat în importanță, Anglia afirmîndu-se nu numai prin expansiune teritorială, iar Germania și prin realizări din domeniul vieții spirituale. Patosul eroic al erei napoleoniene s-a spulberat cu repeziciune. Emanciparea maselor pe de o parte, acumularea continuă a bogăției burgheziei pe de alta, au făcut să apară amenințarea „problemei sociale". Săracii, nevoiașii, prejudiciații soartei erau priviți cu un amestec de frică și milă. Filosofia pesimistă, chiar dacă nu era theistă, avea unele contingențe cu creștinismul primitiv. Eforturile depuse de germani

* Aluzie la „secolul luminilor", la iluminism.

de a reînvia arta plastică religioasă* nu ajunseseră să depășească nivelul unor imitații palide și pedante, cultura livrescă și pasiunea pentru istorie producînd deseori un eclectism steril. Curentul pantheist a dezvoltat în schimb receptivitatea față de natura peisagistică, în timp ce un profund simț al datoriei a înnobilat cotidianul, promovîndu-l într-o sferă mai înaltă, așa cum o demonstrează cel mai evident opera lui Millet. În arta mai veche exista pe de o parte eroism și pe de alta cotidianul cu caracter de gen. Aducerea pe același plan a eroismului cu munca simplă de toate zilele constituie, însă, o cucerire a secolului al XIX-lea.

Romanticii germani au ajuns, prin intermediul poeziei, la o devoțiune de o factură aparte, în timp ce pe vremuri, alături de alți stimulenți, credința a fost cea care producea poezie. La fel, o seamă de pictori din secolul al XIX-lea, manifestînd înțelegere și compasiune pentru condiția umană grea, pentru eroismul cotidian fără de glorie, pentru patimile omului simplu, lipsite de răsplata „învierii", au ajuns la o trăire afectivă de coloratură religioasă — spre deosebire de trecut, cînd tocmai credința constituia una din sursele artei.

Logica și rațiunea nu prea au sorți de izbîndă nici în cazul religiei, nici în cel al artei, ambele domenii utilizînd modalități de potențare a sensibilității în vederea abordării unor zone greu sondabile. Această similitudine explică de ce anume religia și arta au reușit să conviețuiască multă vreme. Abia în secolul al XVI-lea s-a produs divorțul dintre doctrina religioasă spiritualistă și producția plastică dedicată bucuriei simțurilor. Înrudirea s-a confirmat pînă la urmă și prin faptul, că în epoci de relaxare a credinței arta a putut lua, într-un sens anume, locul religiei. Miracolul care fusese căutat în lumea „de dincolo" a pătruns în cea reală, de toate zilele, o mai profundă investigare științifică a naturii făcînd ca ceea ce este

* Gruparea „nazareenilor" (Fr. Overbeck, Fr. Pforr, P. Cornelius, J. Schnorr von Carolsfeld ș.a.), stabilită la Roma în 1810.

apropiat şi vizibil să ne apară adeseori încărcat de mistere. Dacă pe vremuri, pornind de la natura „creată“, se ajungea la concluzia existenţei unui creator divin, în timpurile moderne neasemuita forţă creatoare a naturii ajungea să trezească la unii o anumită disponibilitate cvasi-religioasă.

Pictura istorică, considerată, în accepţiunea restrînsă a cuvîntului, ca ilustrare a unor evenimente laice importante, a înflorit abundent şi nefiresc în secolul al XIX-lea. Amatorii de artă îşi amintesc cu prea puţină plăcere de Piloty, despre care se spunea cu maliţie că ar fi pictat nişte „catastrofe faimoase“. *Moartea lui Wallenstein** este ca şi Purtarea crucii, un eveniment semnificativ. Tematica în sine nu este decisivă; totul depinde de felul cum se raportează artistul la tema dată. Participarea afectivă îl împiedică pe credincios să privească o compoziţie înfăţişînd Purtarea crucii, de parcă ar fi vorba de o relatare veridică, bine documentată. Întîmplările biblice pot deveni cu adevărat tablouri istorice numai în epoci avînd o credinţă mai şubredă. Să ne imaginăm un pictor din secolul al XIX-lea care a vizitat Ţara Sfîntă, a receptat acolo impresii peisagistice, a studiat îmbrăcămintea de pe vremea Mîntuitorului, decis să înfăţişeze Purtarea crucii într-o viziune „veridică“, ferită de tradiţia iconografică. El nu ar putea satisface cu acest procedeu nici pe credincioşi, nici pe amatorii de artă şi nici măcar pe oamenii de ştiinţă.

Pictura istorică laică, care şi-a făcut loc de o manieră pretenţioasă şi teatrală îndeosebi în Germania, nu era lipsită de antecedente. Germeni, elemente disparate se pot identifica în manuscrisele miniate, în xilogravuri şi în tapiseria din secolele al XV-lea şi al XVI-lea. În cartea manuscrisă şi în cea tipărită, textul întregeşte sensul şi accesibilitatea imaginii. Formatul modest, la care

* Aluzie la tabloul lui Piloty: *Seni în faţa trupului neînsufleţit al lui Wallenstein*, (după drama „Wallenstein“ de Schiller). München, Neue Pinakothek.

se adaugă, în cazul xilogravurii, alb-negru de un efect mai neutru, mai puţin senzual, se pretează mai mult unei relatări istorice, ancorate într-un timp revolut, decît prezenţa materială, cvasireală, a picturii la scară mare. În ce priveşte tapiseria, tehnica ei specifică aruncă un văl ce atenuează binefăcător claritatea relatării. În secolele al XV-lea, al XVI-lea şi al XVII-lea s-a ivit prilejul unor picturi istorice laice cu caracter monumental-decorativ, în primării şi pe arcurile de triumf ridicate pentru a sărbători sosirea unor persoane princiare. La primăria de la Bruxelles putea fi văzută o operă a lui Rogier van der Weyden, la Louvain una a lui Dieric Bouts*, exemple drastice de jurisdicţie severă, replici laice ale Judecăţii de apoi. La Brugge au fost create, încă din 1468, decoraţii festive cu reprezentări istorice. În secolul al XVII-lea, Rubens a desfăşurat o activitate strălucită pentru glorificarea cîte unui monarh sau a unei dinastii, fie în palate, ca decoraţie perenă, fie la festivităţi de primire, pe arcuri de triumf ridicate *ad hoc*. Dacă în primării precumpănea tendinţa didactică şi moralizatoare, în palate se punea chestiunea de a vesti gloria cu surle şi trîmbiţe. În special Rubens, mai mult poet de curte decît istoric, a travestit faptele nude în opulente imagini mitologice şi alegorice. Dintre vechii maeştri, Velázquez este acela care a creat, cu *Cucerirea oraşului Breda*,* un tablou istoric care se apropie mai mult de spiritul zilelor noastre. Spre deosebire de Rubens, era dotat cu un acut simţ al adevărului, demn de un cronicar. Cu toate acestea, chiar şi conţinutul tabloului său — şi, în oarecare măsură, pînă şi formatul acestuia — au fost determinate de dorinţa ambiţioasă a clientului său regal. Acesta a hotărît pînă şi locul unde să fie aşezată lucrarea, la vedere, — în timp ce compoziţiile istorice ale secolului al XIX-lea, uitate în ascunzişurile unor expoziţii şi muzee, aşteaptă

* *Dreptatea lui Otho*, 1471—1473, astăzi la Musée Royal d'Art Ancien. Bruxelles
* *Predarea cheilor oraşului Breda* sau *Las Lanzas*, 1634—1635, Prado, Madrid.

să stîrnească interesul unor „erudiți“, satisfăcînd doar ocazional anumite curiozități de natură livrescă.

În ultima fază a dezvoltării artei — sau poate chiar în cea penultimă — rezonanța, atmosfera cîștigă supremație asupra relatării factologice. Pictura istorică începe să cadă în desuetudine odată cu desconsiderarea ideaticului, precum și a unor aspecte pitorești, ieșite din comun, ale realității obiective.

Tendința preponderentă de a se alege obiectul picturii nemijlocit din natură, ca un întreg, nu se împacă cu acea ordonare riguros regizată, fără de care nu poate fi realizat un tablou istoric. Cu cît evoluau cunoștințele și cultura, cu atît mai puțin reușeau compozițiile istorice să răspundă cerințelor. *Execuția împăratului Maximilian* de Manet atestă mai curînd faptul că acest gen pictural și-a trăit traiul, decît că el ar putea fi trezit la viață. Firește, reacția împotriva unei anumite sărăciri ideatice-spirituale a artei plastice începe să se facă simțită. William M. Ivins a spus-o odată, nu lipsit de duh: *If, as we are sometimes assured, story-telling lies without the province of art, then so much the worse for art.***

** „Dacă este adevărat — așa cum sîntem asigurați uneori — că narațiunea se situează în afara artei [plastice], apoi cu atît mai rău pentru artă (în engl. în orig.).

NATURA STATICĂ

DESPRE NATURA STATICĂ. Un amator de artă înclinat spre meditație — îndeosebi dacă această însușire precumpănește asupra calității de amator de artă — ar putea rămîne uimit de faptul că o lămîie, o scrumbie, un pahar cu vin au fost și sînt considerate obiecte estetice cu deplină valoare pentru artă. Cînd și unde s-a ajuns la această situație? Ce modificare a simțului estetic, a concepției despre lume, poate și a relațiilor sociale, trebuie să se fi produs, pentru ca atît creația artistică cît și capacitatea de receptare, de asimilare a publicului să se poată îndrepta către asemenea obiecte umile, neînsemnate?

Natura statică a înflorit relativ tîrziu, mai abundent în Olanda protestantă, germanică, în timp ce popoarele romanice, în special italienii, au dat dovadă de reținere față de acest gen, relativ tînăr, al picturii. Acolo unde Biserica a devenit ostilă artelor vizuale, setea de imagini și-a însușit întreaga arie a lumii vizibile. Eliberați de obligația de a moraliza și a trezi sentimente de devoțiune, pictorii găseau acum orice fenomen, orice aparență demne de a figura în imagine. Scara valorică, stabilită în funcție de însemnătatea spirituală, atribuită obiectelor, și-a pierdut astfel valabilitatea.

Există numeroase motive pe al căror temei omul, în calitatea lui de organism viu, a rămas în Italia

obiectul preferat, chiar indispensabil, al practicii artistice. Pasiunea stîrnită aici de evenimentele eroice sau idilice, religioase sau mitologice, a înrîurit producția plastică chiar și după relaxarea dominației bisericești. Tradiția — moștenită din partea unui trecut de o grandoare copleșitoare — îmbinată cu învățătura creștină, dar în același timp în conflict cu aceasta, a exercitat o anumită presiune în ce privește conținutul spiritual, morfologia și formatul tablourilor. În regiunile meridionale cultura habitatului — în măsura în care era cît de cît promovată — reclama spații generoase, săli ample, de palat. Iată de ce pictura de șevalet, avînd dimensiuni modeste, nu s-a putut dezvolta în Sud la fel de bine ca în țările septentrionale.

Nu ar fi cazul, cred, să trec sub tăcere împrejurarea paradoxală că poate cea mai veche natură statică pură ce ne este cunoscută — datată 1504, — este opera unui venețian, Jacopo de' Barbari,* firește a unui venețian înstrăinat și dezrădăcinat, care a executat acel tablou** dincolo de Alpi.

Importanta pătură burgheză din Olanda s-a dovedit a fi receptivă și aptă de a absorbi o producție surprinzător de bogată din domeniul picturii laice — atît scene de gen și peisaje, cît și naturi statice. Dacă în celelalte țări germanice protestante natura statică s-a bucurat de o primire mai puțin favorabilă, cauzele acestui fenomen sînt, cu precădere, de natură economică și socială. În Germania este vorba, cu certitudine, de pauperizarea ce-i urmează „marelui război" [de treizeci de ani];

* Jacopo de'Barbari, zis și Jacob Walch (c. 1440—c. 1516), pictor și gravor venețian, a lucrat mult în Germania și Țările de Jos, contribuind din plin la schimburile artistice dintre Italia septentrională și lumea germanică.

** Este vorba de *Natură moartă cu potîrniche și mănușă de oțel*, Alte Pinakothek, München. Expoziția „Natură moartă, din Antichitate pînă în zilele noastre" (Orangerie, Paris, 1952) a scos la iveală numeroase naturi statice mai vechi, realizate în secolele XIV—XV în Italia, Țările de Jos, Germania, Boemia. *Vezi:* Charles Sterling, *La nature morte*, Paris, 1959.

în Anglia de exclusivismul societății, care determină, cu presiunea gustului ei, tematica artei. Natura statică a găsit la britanici și mai puțină solicitudine decît la Curtea franceză și la reședințele princiare germane, care se orientau după Versailles.

Faptul că pictorii britanici — care în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea au creat o operă atît de remarcabilă în domeniul portretului și al peisajului — au acordat prea puțin interes naturii statice, în pofida categoricei lor înzestrări în materie de viziune picturală, constituie o problemă care incită la meditație. Această lipsă de interes se poate constata chiar și printr-un sumar examen al patrimoniului artistic englez deosebit de bogat. De pildă, la National Gallery din Londra, unde pictura olandeză este, dealtfel, strălucit reprezentată, lipsesc pictori ca Van Beyeren și Kalf*. S-ar putea ca la această situație să fi contribuit și firea activă, pragmatică a poporului englez, ca și preferința pentru viața sănătoasă, în aer liber, toate acestea fiind în măsură să abată interesul de la lucrurile „moarte". În Franța, natura statică a fost cultivată cu pasiune destul de tîrziu, cu precădere de către Chardin, iar în secolul al XIX-lea de către impresioniști, ceea ce nu face decît să confirme ideea că acest gen de pictură avea de profitat ori de cîte ori și oriunde arta ajungea să evolueze „de dragul artei", după legi proprii. Burghezia franceză a îndrăgit natura statică după ce societatea capitalistă luase locul celei de Curte, al societății imperiale cu aspirații „eroice", pacea, rînduielile democratice și relativa prosperitate stimulînd cultivarea acestui gen de pictură.

Avatarurile simțului estetic, ale teoriei și practicii artei — avataruri care au favorizat ascensiunea naturii statice, în conexiune cu o nouă stratificare socială — ar putea fi ilustrate prin următoarele antiteze:

* Pictorii olandezi Abraham van Beyeren (1620—1690) și Willem Kalf (1619—1693) sînt considerați maeștri ai naturii statice somptuoase.

autocrație	— democrație,
artă care slujește	— artă „autonomă",
figuri spiritualizate	— receptare senzorială,
spirit activ, energic	— nevoie de repaos,
viziune sculpturală	— viziune picturală.

Istoricul urmărește apariția și primele mlădițe ale naturii statice în pictura Țărilor de Jos, în secolele al XV-lea și al XVI-lea. La început se pune problema de a se introduce în imaginile religioase obiecte „moarte", cu rol emblematic, cum ar fi roata Sf. Ecaterina sau coșul Sf. Dorothea. Aceasta a constituit, în subsidiar, un pretext binevenit spre a trezi, și în cadrul picturii bisericești, disponibilitatea pentru natura statică, existentă în stare latentă. Jan van Eyck îl înfățișează pe sf. Ieronim, sugerînd plastic erudiția acestui părinte al bisericii prin zugrăvirea amănunțită a chiliei de studiu, a bibliotecii sale. Mai tîrziu, către jumătatea secolului al XVI-lea, Pieter Aertsen, printre alții, folosește pretextul biblic pentru a picta bucătării sau piețe, plasînd în primul plan, cu oarecare ostentație, vegetale și bucăți de carne.

În sfîrșit, în secolul al XVII-lea, natura statică se afirmă pe scena artei cu toată franchețea, încetînd de a se mai scuza sau a se deghiza. Cît de puternică devenise în Olanda puterea de atracție a naturii statice, după emanciparea acestui gen de artă, rezultă nu numai din producția deosebit de bogată a pictorilor specializați, ci și din incursiunile ocazionale făcute în acest domeniu de unii maeștri ca Aelbert Cuyp, Salomon van Ruysdael și Jan van der Heyden. Obiectul static, lipsit de viață și mișcare era acceptat cu plăcere de răbdarea temeinică, structurală a olandezilor. Modelul viu, chiar static fiind, îi insuflă o oarecare neliniște subiectului contemplativ, datorită unei posibilități latente de mișcare. Potrivit opticii sale, Vermeer — unul din cei mai mari artiști — este un pictor de naturi statice, chiar dacă nu ne-a lăsat nici o singură lucrare care să corespundă întru totul specificului acestui gen.

La o privire superficială, natura statică nu urmărește altceva decît redarea veridică a unor obiecte familiare. Unei analize mai profunde nu-i scapă, însă, latura simbolică și funcția decorativă a acestui gen. În realitate nu există artă care să nu fie — într-o manieră oarecare — simbolică și decorativă. Florile deschise, fructele coapte amintesc de generozitatea naturii creatoare de viață, de prosperitate, creștere și devenire; craniul, dimpotrivă, apare ca un *memento* privind caracterul trecător al vieții, deșertăciunea celor pămîntești. Natura statică creează un efect decorativ în măsura în care suprafața imaginii este „umplută" în mod artistic, ceea ce presupune o grupare armonioasă, atractivă a obiectelor pe baza unei scheme compoziționale temeinic organizate și structurate.

Grafica, desenul, tehnicile în alb-negru pot concura cu succes pictura pe tărîmul portretului, al peisajului, al compoziției de gen, nicidecum însă pe cel al naturii statice. O floare, un fruct nu reprezintă mare lucru fără culoare, fără o anume specificitate materială. Natura statică constituie un domeniu al picturii privită în sensul cel mai restrîns. Corpul omenesc, la nevoie și cel animal, poate fi transfigurat de sculptor în bronz, în marmoră, în aproape oricare material străin. Alta e situația cu toate celelalte obiecte din natură, și îndeosebi cu cele create de mîna omului, obiecte care cu greu se pretează unei reprezentări sculpturale. Corpul omenesc poate fi înfățișat, fără nici un inconvenient, într-o formă mult redusă sau la dimensiuni mult peste cele naturale; în schimb, lucrurile moarte, apărînd fără dimensiunile lor naturale, fără culoarea și materialitatea lor, sînt văduvite de ceva esențial. Nu încape îndoială că Michelangelo, sculptorul, ca și Cornelius*, desenatorul, au desconsiderat, la vremea lor, natura statică.

---

* Adept al grupării nazareenilor, pictorul german Peter Cornelius (1783—1867) îmbină elemente clasiciste și romantice într-un stil preponderent linear, în care culorii îi revine un rol subordonat.

Este aproape un loc comun că pe temeiul jocului de forme şi culori, ce-i este propriu, oricare natură statică poate fi numită — mai mult sau mai puţin justificat — o lucrare decorativă. Naturile statice realizate în sudul Ţărilor de Jos, spre deosebire de cele olandeze, lasă impresia de decorativ în accepţiunea restrînsă a noţiunii, adică de ceva ce *decorează*. Această deosebire se vădeşte îndeosebi prin compararea compoziţiilor florale. Pictorul flamand formează rame sau împleteşte ghirlande din fructe şi flori, el *împodobeşte ceva* cu ajutorul acestora, în timp ce pentru artistul olandez planta în sine constituie conţinutul major, cu valoare deplină, al picturii, nu un adaos sau o podoabă subordonată. Simţul decorativ al olandezilor este de o factură arhitectonică; dragostea pătimaşă, fanatică pentru flori fiind specific olandeză..

Daniel Seghers*, maestru reputat la Antwerpen, se considera un slujitor al bisericii, chemat să încununeze cu flori altare şi efigii de sfinţi. Exemplul lui este urmat de mulţi maeştri ai picturii flamande. Frans Snyders, născut în 1579, şi cei ce i-au urmat — Jan Fyt, Paul de Vos, Pieter Boel — se deosebesc de contemporanii lor olandezi prin abordarea unor formate mai ample, prin spaţii naturale vaste, ei excelînd în reprezentarea animalelor vii. În măsura în care pictează animale moarte, acestea se înfăţişează de cele mai multe ori sub formă de vînat răpus, evocînd atît vitalitatea primară a regnului animal, cît şi bravura omenească. Natura lor statică nu simbolizează liniştea şi perenitatea, ca cea olandeză. Casa burghezului olandez este un univers închis, la adăpost de tumult, de gălăgie, de zbuciumul fără de răgaz al vieţii omeneşti. Olandezul se recreează privind lucruri care-i aparţin, de care se slujeşte, obiecte făcute pentru plăcerea sa, ce stau acolo mute şi inerte,

---

* Maestru al unui gen minor, Daniel Seghers (1590—1661) a realizat, printre altele, portrete sau compoziţii cu sfinţi (uneori în grisaille) în jurul cărora a pictat ghirlande sau coroane de flori.

şi care nu-i declanşează nici un fel de procese voliţionale.

În cursul secolului al XVII-lea se reliefează puternic contrastul dintre provinciile sudice şi cele nordice ale Ţărilor de Jos, contrast ce rezultă din diferenţe etnice, religioase şi de organizare statală. Pe la 1600, graniţa dintre cele două entităţi mai era deschisă. Impulsuri venite din sud marcau pe atunci creaţia plastică olandeză.

Urmărind istoria naturii statice se poate constata că aproape toţi maeştrii născuţi în secolul al XVI-lea sînt originari din Antwerpen. De asemenea, o analiză a conţinutului şi morfologiei naturii statice — aşa cum era ea cultivată după 1630, cu mult zel, la Haarlem, Leiden, Utrecht şi Amsterdam — atestă faptul că ea este tributară unor modele flamande.

Jan Brueghel, născut în 1568, debutează ca iniţiator al picturii florale. Îi urmează Roeland Savery din Courtrai, născut în 1576. Mulţi flamanzi îşi părăsesc patria în jurul anului 1600, unii mutîndu-se în Olanda. La Utrecht, Ambrosius Bosschaert, născut în 1570, se dedică picturii de tablouri florale. După origine, însă, şi el este flamand. I se alătură olandezii Hans Bollongier şi Balthasar van der Ast.

În ce priveşte compoziţiile numite „Dejunuri" sau „Gustări", înfăţişînd mese încărcate cu mîncare, vase şi tacîmuri — un tip de pictură practicat după 1620 la Haarlem, în spirit pur olandez şi perfecţionat de Heda, Pieter Claesz şi alţi pictori — trebuie să arătăm că există şi pentru acestea stadii preliminare flamande. La Antwerpen, Hieronymus I. Francken (născut în 1540, sau, dacă este vorba de Hieronymus II, născut în 1578), a pictat un tablou cam frust, datat 1604, înfăţişînd o pîine, o scrumbie, vase şi tacîmuri (Muzeul din Antwerpen). De o factură asemănătoare pare să fie un alt tablou (existent în mai multe replici), chiar dacă la Utrecht îi este atribuit lui Pieter Bruegel cel Bătrîn. Sămînţa vine din Sud, găseşte însă ogorul cel mai fertil în Nord.

Dacă ne concentrăm atenția asupra fruntașilor picturii olandeze — lăsînd intenționat deoparte pe numeroșii lor adepți, discipoli și imitatori — putem diferenția trei etape distincte. În cursul secolului al XVII-lea, — pe temeiul obiectelor alese, al compoziției ca și al cromaticii — se disting trei generații, a căror operă reflectă cu maximă evidență evoluția condițiilor economice.

După o perioadă de sobrietate rezervată, odată cu creșterea bunăstării se manifestă un gust mai selectiv, mai pretențios, ca pînă la urmă să se afirme și luxul, savurat cu o plăcere gurmandă, hedonistă. Întîi pîine, brînză, scrumbii, vase de lut, apoi fructe gustoase, pahare de sticlă, vase de cositor, în sfîrșit argintăria scumpă. La început o juxtapunere pedantă a obiectelor, apoi așezarea lor oblică, ascendentă, în diagonală față de planul picturii, iar la apogeu un ansamblu ce se îmbină și se articulează armonios. Culorii locale mai vagi, fin nuanțate, îi urmează clarobscurul, o anumită franchețe a cromaticii, o sclipire exuberantă (van Beyerene), o incandencență și strălucire scînteietoare (Kalf). Maeștrii apogeului sînt — pe la 1650 — Jan Davidsz. de Heem (n. 1606), van Beyeren (n. 1620), Kalf (n. 1622) și Willem van Aelst (n. 1626). Tabloul floral, care nu se poate lipsi de culori locale categorice, este cultivat pe la 1610, cu competență de naturalist, de Ambrosius Bosschaert, care accentuează axa centrală verticală a compoziției. Către mijlocul secolului, această pictură ajunge să fie mai puțin solicitată, spre a satisface apoi, spre sfîrșitul secolului și chiar și mai tîrziu — în opera lui Mignon (n. 1640), a lui Rachel Ruysch (n. 1664) și a lui Jan van Huysum (n. 1682) — pasiunea pentru flori, ajunsă obsesivă, a olandezilor. De reținut că W. C. Heda — pe la 1630 — a fost contemporan cu Frans Hals, Kalf — pe la 1650 — cu Rembrandt, iar Rachel Ruysch — pe la 1680 — cu van der Werff.

În Italia, natura statică — importată din Nord sau cel puțin stimulată de modele septentrionale — rămîne un gen artistic de mîna a doua, desconsiderat de pictorii ce se bucură de oarecare faimă.

Natura statică este tolerată de dragul funcției sale decorative. Obiectul în sine, trandafirul, laleaua, mărul nu se bucură — ca la olandezi — de acea atenție plină de venerație, acordată unei alcătuiri unice prin specificitatea ei cromatică și materială; el contează doar ca valoare morfologică și cromatică în ansamblul picturii. Situația este diferită de cea din Olanda, unde interesul pentru obiect, bucuria de a-l poseda și conștiinciozitatea de naturalist a pictorilor conferă naturii statice egalitatea în drepturi cu celelalte genuri de creație.

Spaniolii împărtășesc în secolul al XVII-lea, mai mult decît italienii, acel simț al realității specific olandezilor, și, odată cu acesta, o oarecare înclinație către natura statică, chiar dacă li se oferă, prin comenzi, prea puține prilejuri de a o cultiva în stare pură. Cei mai mari — Velázquez și Zurbarán — înfățișează, cu o obiectivitate gravă, obiecte neînsuflețite, ca vase și tacîmuri sau cărți, integrate unor compoziții cu figuri umane. Pornind de la o concepție ascetică despre lume, pictura lor înfățișează simbolic caracterul dur, auster și nemilos al vieții omenești. Spaniolii nu au avut parte de moștenirea antică, cea care îi obliga și-i stimula pe italieni, și, odată cu aceasta, de înzestrarea pentru sculptură. Această lipsă a fost favorabilă picturii lor, în mod asemănător — însă de altă manieră — ca și venețienilor. Organizarea autocratică a statului, ceremonialul omniprezent, obscurantismul au alungat bucuriile familiale, nevinovate, conferind naturii statice un caracter sumbru. A fost repudiat tot ce putea părea ornament gratuit, elementele cu un aer mai senin, înfloritor. Nu întîmplător, termenul de *„nature morte“** este de sorginte romanică.

Cultura germană din secolul al XIX-lea a reușit să se elibereze pas cu pas, cu prețul unor eforturi penibile, de dogmele estetice pe care Lessing și Winckelmann le-au derivat din sculptura antică, ca și de o teorie clasicistă a artei care nu prea

* În franceză, în original.

aprecia la justa ei valoare pictura şi, cu atît mai puţin, natura statică. Cu toate acestea, un gînditor german a fost cel ce a surprins şi a formulat, cu o rară putere de pătrundere, sensul şi însemnătatea acestui gen de pictură. Schopenhauer elogiază pe „acei neerlandezi străluciţi, care abordau obiectele cele mai modeste cu o viziune de o desăvîrşită obiectivitate. Prin natura statică, ei au înălţat un monument peren obiectivităţii lor, cît şi spiritului lor atît de echilibrat, monument pe care subiectul estetic îl admiră nu fără emoţii, căci îi evocă sugestiv acea stare de spirit — calmă, liniştită, liberă de porniri arbitrare — a pictorului, ce i-a fost necesară pentru a contempla, atît de obiectiv, lucruri atît de umile . . ."

POSTFAŢĂ

„Norocul păşeşte în urma plugului"

Hölderlin

În 1887, la vîrsta de douăzeci de ani, tînărul berlinez M. J. Friedländer îşi publica prima lucrare de erudiţie: analiza critică a noului Catalog al Pinacotecii din Dresda. În 1957, după o activitate publicistică neîntreruptă de-a lungul a şapte decenii, bibliografia lucrărilor sale înnumăra peste 800 de titluri.[1]

Max J. Friedländer s-a născut în 1867 la Berlin. A studiat istoria artei şi filosofia la München, Leipzig şi Florenţa, dîndu-şi doctoratul în 1891, la vîrsta de 24 de ani, cu prof. Anton Springer (Leipzig). Şi-a făcut perioada de voluntariat în Cabinetul de stampe din Berlin, sub conducerea lui Friedrich Lippmann, reputat expert în materie de grafică şi pasionat cercetător al operei lui Dürer. Angajat de Muzeele Prusiei, este trimis asistent tehnic la Köln, pentru a sistematiza Cabinetul de stampe de pe lîngă Muzeul Wallraf-Richartz. Acolo are prilejul să lucreze cu Ludwig Scheibler — pe atunci unul din cei mai temeinici cunoscători ai primitivilor nordici. În 1896, la recomandarea lui Lippmann, Wilhelm von Bode — „Bismarck-ul muzeelor germane" — îl angajează asistent pe lîngă Pinacoteca (Gemäldegalerie) *noului complex muzeal berlinez. În 1906 este numit director adjunct al Pinacotecii, iar în aprilie 1929, director plin. Concomitent, este promovat şi di-*

rector al Cabinetului de stampe (1908), în fruntea căruia se află pînă în 1930. După moartea lui Bode (1929), îi urmează acestuia ca director general al Muzeelor din Berlin, pînă în 1933, cînd este suspendat din funcție de noile autorități hitleriste. În 1939 părăsește Germania, stabilindu-se în Olanda, la Amsterdam, orașul lui Rembrandt. În timpul celui de-al doilea război mondial este arestat de ocupanții naziști, dar reușește să scape cu ajutorul unor prieteni germani. După război i s-au decernat cele mai înalte ordine ale R. F. Germania și Țărilor de Jos, i s-a conferit titlul de doctor honoris causa *al Universității din Berlin (Vest) și a fost ales membru de onoare al Asociației istoricilor de artă germani. A încetat din viață în 1958, la Amsterdam, în vîrstă de 91 de ani.*

Generația istoricilor de artă născuți în anii '50—'60 ai secolului trecut a fost deosebit de prolifică. Reprezentanții acestei generații[2] *— printre care Friedländer ocupă un loc de prestigiu — „au pus bazele istoriei de artă din secolul al XX-lea, paralel cu contribuția creatoare, pe planul artei, a lui Kandinsky și Mondrian, Brâncuși și Wright"*[3]*. Ei au fost cei care, în legitimă îmbinare cu valorile perene ale tradiției, au promovat o istorie de artă temeinic fundamentată, receptivă, de o largă deschidere.*

Punînd în lumină creația primitivilor nordici, și îndeosebi pictura veche din Țările de Jos, Friedländer — împreună cu Bernard Berenson, dedicat cu precădere artei italiene — ilustrează cu prestanță contribuția acelor străluciți istorici și critici de artă care nu s-au rezumat la așezarea bazelor teoretice și metodologice ale cercetării în aria lor de activitate, ci, textual, au creat *înseși materialul, „corpus"-ul de bază al acelui domeniu asupra căruia și-au concentrat demersul.*

În Prefața primului volum al operei sale principale Pictura veche a Țărilor de Jos *(1924), autorul amintește că a crescut într-o casă situată la nici două sute de metri de „Altes Museum", prima clădire, înălțată de K. F. Schinkel, a viitorului*



MAX LIEBERMANN
Portretul lui M. J. Friedländer, desen
Colecția Hugo Oelze, Amsterdam

complex muzeal, și care va găzdui și Pinacoteca din Berlin. S-ar părea că pentru tînărul Friedländer acest element topografic a avut o semnificație simbolică sub multiple aspecte, dacă ne gîndim că e vorba chiar de acele decenii în care se cristaliza structura și activitatea muzeelor, iar munca de cercetare consacrată istoriei artei se desfășura, în bună parte, tocmai în cadrul acestor instituții. Activitatea concretă muzeală și cea publicistică în domeniul istoriei de artă — iată cele două laturi perfect îmbinate și în opera lui Friedländer, laturi care se completează reciproc, desfășurîndu-se pe baza acelorași principii.

Vorbind despre cei ce l-au înrîurit în perioada de formare, Friedländer obișnuia să spună că datorează infinit mai mult cunoscătorilor *— la început lui Bayersdorfer, mai tîrziu lui Scheibler, Lipp-*

mann și Bode — decît universitarilor de profesie, ca Ant. Springer, Schmarsow și von Brunn[4]. *Această remarcă, la prima vedere de natură personală, reflectă de fapt criza prin care trecea studiul artei în a doua jumătate a secolului trecut, precum și principalele tendințe aflate în dispută.*

Secolul al XIX-lea, în care se profilează treptat și se afirmă ca disciplină istoria artei, *este un secol pozitivist ce asistă la înflorirea științelor naturii, iar metodele de investigație ale acestora, întemeiate pe fapte concrete, demonstrabile pe cale experimentală, sînt luate drept criterii pentru valabilitatea oricărei cercetări. Aspirînd la statutul de „știință" și la o poziție mai respectabilă printre diversele discipline, istoria artei a încercat să copieze întru totul Istoria propriu-zisă, inclusiv în observarea „obiectivă" a anumitor fapte, evident de natură istorică.*

După cum a remarcat René Huyghe, „Această asimilare spontană neglija o deosebire esențială (. . .): faptul care servește drept obiect istoriei este întotdeauna un fapt dispărut, abolit (. . .). Istoria artei cunoaște o altă stare de lucruri: apărută tot în trecut, opera de artă i-a supraviețuit; așadar se oferă, se impune experienței directe". Cu toate acestea, „mimetismul științei mamă a determinat generații întregi de istorici ai artei să acorde mai multă importanță documentelor de arhivă (. . .) decît operei însăși", scăpînd din vedere „că opera de artă este un fapt esențialmente artistic și subsidiar istoric".[5] *Astfel, insuficient desprinsă din sînul unor discipline de mai veche autoritate — filosofia, estetica, istoria, teologia, — istoriografia de artă a tatonat multă vreme în sfera speculațiilor iconografice, acordînd mai multă importanță programului de idei decît personalității artistului, expresiei, realizării artistice, stilului operei.*[6] *În acest context nu mai pare excesivă părerea lui Valéry, atunci cînd susține că „În materie de artă erudiția este un fel de fundătură; ea lămurește probleme mai puțin dificile, aprofundează aspecte neesențiale. Erudiția substituie ipotezele senzațiilor,*

ea substituie memoria ei prodigioasă miracolului efectiv (. . .): Venera transformată în document"[7].

Era firesc ca pînă la urmă acei cercetători pentru care opera de artă conta infinit mai mult decît documentele anexe să ia atitudine. Beneficiind de unele idei și procedee disparate, inițiate de Rumohr, Waagen, Crowe, Cavalcaselle, Morelli, îmbogățite apoi prin contribuțiile unor teoreticieni ca Wölfflin ș.a., s-a născut vigurosul curent al cunoscătorilor, *atît de fecund în cercetarea nemijlocită a operei de artă. Metoda cunoscătorilor, bazată în cea mai mare parte pe experiență vizuală și* intuiție *(Croce!) și-a circumscris domeniul la probleme de atribuire, la identificarea lucrărilor, la conturarea și precizarea ansamblului operei unui artist prin stabilirea așa-zisului* catalogue raisonné. *Punîndu-și talentul, cunoștințele, intuiția în slujba operei de artă vii, cunoscătorul a contribuit totodată la consolidarea profilului propriu, a conștiinței de sine a istoriei de artă.*

Se înțelege că nimeni nu poate fi cunoscător al artei din toate timpurile și locurile, remarcă Lionello Venturi. „Arta unui cunoscător este o practică, rezultînd din obiceiul de a privi mereu operele de artă dintr-o anumită perioadă. Datorită intuiției, acele opere de artă se împart în grupări individuale, iar grupările individuale se pun într-un raport reciproc de antecedență și succesiune, iar în cadrul grupărilor se observă evoluția stilului de la o operă la alta (. . .)"[8]. *Astfel, cunoscătorul deduce dacă opera analizată merită să figureze în catalog, dacă e originală, copie, replică, fals ș.a.m.d. Firește, critica filologică trebuie* să preceadă *demersul cunoscătorului, existența cel puțin a unei opere atestată prin izvoare scrise fiind absolut necesară pentru individualizarea artistului. Este o condiție* sine-qua-non *a analizei intuitive, despre care Hugo von Hofmannsthal afirma odată că „nu îi este niciodată accesibilă cuiva care este* doar *istoric de artă".*[9]

Acestea ar fi, așadar, premisele apariției lui Friedländer și problemele pe care le avea de în-

fruntat tînărul studios, hotărît să devină un autentic „cunoscător". Natura l-a înzestrat cu dărnicie, predestinîndu-l, parcă, acestei profesii. Avea o vedere de o rară finețe și acuitate, un instinct nuanțat și sigur, o memorie prodigioasă — atît pentru reținerea fizionomiilor (indiferent dacă era vorba de oameni vii sau de figuri din diverse opere de artă), cît și pentru literatură, istorie și multe alte domenii — asociată cu o judecată ascuțită și promptă. Friedländer considera cu destul scepticism generalizările de natură istorică și filosofică, aplicate mecanic fenomenului artistic, precum și speculațiile „științifice" de orice natură. Își formula adeseori opiniile sub forma unor fraze lapidare, de felul acesteia, apropiată de viziunea lui Benedetto Croce: „Nu urmăresc să descopăr conexiuni cu orice preț, întrucît sînt ferm convins că a căuta o conexiune înseamnă practic același lucru cu a-ți imagina că ea există aievea".[10] El contesta și eficacitatea analizei morfologice a unor aspecte fizice disparate (metoda lui Morelli) în recunoașterea stilului personal, acordînd credit doar intuiției bazată pe experiență și afirmînd că ochiul exersat este cel mai sensibil aparat de înregistrare pentru impresiile globale care sfidează analiza.[11]

Cultura sa enciclopedică, gustul sigur, asociate cu o fire modestă, deosebit de echilibrată, l-au ferit totuși să devină — asemenea multor confrați — unul din acei cunoscători plini de înfumurare „ca și cum ar fi sacerdoții nu știu cărui cult misterios, de unde tipul de cunoscător-profet care a adus atîtea prejudicii seriozității studiilor de istoria artei"[12]. Reușind să găsească și să mențină în permanență o dreaptă cumpănă între sensibilitate și rigoare, Friedländer se impune, astfel, prin maniera sa specifică de abordare a operei de artă, o manieră lipsită de uscăciune și ifose „academice", demersul său întemeindu-se în aceeași măsură pe contactul intuitiv, cît și pe aplicarea metodelor istorico-filologice.[13] Și tocmai datorită acestei sinteze superioare, dar mai ales a rezultatelor strălucite obținute atît în domeniul atribuțiilor, al stabilirii cataloagelor raisonnés, *cît și al istoriografiei de*

artă, a ajuns L. Venturi să-l considere ca fiind nu numai cel mai mare cunoscător al artei germane și neerlandeze, dar și cel mai de seamă reprezentant german al tradiției cunoscătorilor".[14]

Încă din prima perioadă a activității sale, Friedländer și-a demonstrat marile calități, atît ca organizator de muzeu, cît și ca expert de nivel european, reușind să ridice Cabinetul de stampe din Berlin la nivelul celor de la Viena și Londra. Printre celebrele sale achiziții se numără zeci de desene originale de Dürer, Baldung Grien, Altdorfer, Wolf Huber, Cranach ș.a., dar mai ales cele opt desene de Grünewald, descoperite de Friedländer în 1925/26. Paralel cu vechii maeștri germani, el a îmbogățit Muzeul din Berlin cu piese unice aparținînd marilor maeștri ai graficii din Țările de Jos, Italia, Franța, Anglia etc. În același timp, inițiativa și expertiza lui Friedländer au fost hotărîtoare pentru valoroasele achiziții făcute de Pinacotecă, printre care se numără operele unor pictori ca Van Eyck (Cavaler al Ordinului Lînii de Aur), *Maestrul din Flémalle* (Portret de bărbat), *Geertgen tot Sint Jans* (Ioan Botezătorul în peisaj), *Van der Goes* (Nativitatea *și* Închinarea magilor), *Bruegel* (Proverbele) *ș.a.*[15] *De asemenea, demonstrîndu-și din plin talentul de cunoscător, el a reușit un număr foarte mare de identificări, atribuiri și „rebotezări" — începînd cu cele 16 tablouri de Altdorfer, pe care le-a descoperit la Sankt Florian și care au constituit teza sa de doctorat — astăzi bunuri comune ale istoriei de artă, confirmate în cea mai mare parte de studiile și descoperirile ulterioare.*

Printre metodele de lucru adoptate și desăvîrșite de el — și cu ajutorul cărora a obținut rezultate spectaculoase — se numără și metoda „arheologică" în reconstituirea sau întregirea (teoretică) a unor opere de artă cărora li s-a pierdut urma. Astfel din analiza atentă a unor cópii a reușit să deducă existența în timp a unor capodopere dispărute ale lui Van der Goes (unele din acestea fiind realmente regăsite după două decenii), după cum altă dată, pornind pe urmele unei vechi ad-

notări de inventar, a reușit să pună în lumină identitatea, biografia și ulterior chiar opera unui maestru neerlandez pînă atunci practic necunoscut (Michiel Sittow).

Paralel cu această muncă de zi cu zi, legată de practica și disciplina de muzeu, și trăgîndu-și din ea seva dătătoare de viață, Friedländer a desfășurat o uriașă activitate publicistică, impresionantă atît prin caracterul de pionierat al unor întreprinderi, cît și prin siguranța abordării celor mai spinoase probleme tehnice și teoretice, prin maniera ponderată, convingătoare a expunerii, presărată cu sclipirile unui umor fin. Eruditul german apelează frecvent la incursiuni în varii domenii — ca istoria, literatura, filosofia, estetica, istoria religiilor ș.a. — pentru a găsi cea mai plauzibilă, mai nuanțată explicație fenomenelor de artă investigate.

Trecerea în revistă a tuturor lucrărilor mai importante semnate de Friedländer nu poate constitui obiectul acestei scurte Postfețe. Oricum, trebuie amintit volumul din 1903 consacrat Expoziției de pictură neerlandeză din secolele al XV-lea și al XVI-lea (Bruges, 1902). Pe de o parte, aici apar într-o primă formă, problemele și personalitățile care îl vor acapara, în mare măsură, pe autor de-a lungul întregii sale vieți: primitivii din Țările de Jos, urmați de manieriștii și romaniștii secolului al XVI-lea, prea puțin cercetați pînă atunci. Pe de altă parte, volumul ne oferă un prilej de a aminti de relațiile cordiale ce s-au stabilit între eruditul german și muzeele noastre, în legătură cu Bărbatul cu tichia albastră, tablou de Jan van Eyck, aflat pe vremea aceea în Muzeul Brukenthal din Sibiu.[16]

În toată activitatea sa, Friedländer s-a lăsat ghidat în mod manifest de afinități personale, selective, ajungînd să condenseze spiritul și stilul creatorilor care-i erau apropiați fie în monografii (Altdorfer, Bruegel, Dürer, Lucas van Leyden, Cranach etc.), fie în mari sinteze.

Apariția în 1916 a lucrării De la Van Eyck la Bruegel, publicată și în traducere românească, marchează o dată în istoria artei. Îmbrățișînd 150

de ani de pictură veche neerlandeză, ea s-a impus ca cea mai importantă sinteză, adevărată lucrare de referință pentru cunoașterea acestei glorioase perioade a picturii europene, păstrîndu-și neștirbită prospețimea și actualitatea pînă în zilele noastre. Pe lîngă bogăția materialului, succesul cărții — ca și al altor lucrări semnate de Friedländer — se datorează și faptului că autorul abordează fenomenul artistic cu o plăcere nedisimulată, chiar dacă „mulți istorici de artă se ambiționează să excludă plăcerea din artă, lucru care, din motive evidente, le reușește unora chiar prea bine..." În același timp, el evită consecvent, din convingere, „exprimarea abstrusă, terminologia încîlcită care face un chin din lectura cărților de istoria artei..."[17]

Era clar pentru oricine citise De la Van Eyck la Bruegel — în care fiecare pictor apărea cu numeroase lucrări noi și cu alte conexiuni decît cele cunoscute prin tradiție — că istoria acestei perioade esențiale a picturii europene se cerea cu necesitate rescrisă. Astfel s-au născut cele 14 volume intitulate Die altniederländische Malerei (1924—37), adevărat catalogue raisonné al picturii vechi din Țările de Jos și totodată o enciclopedie de imagini a acestui domeniu. Prin această performanță individuală de o impresionantă amploare și rigoare, Friedländer și-a ridicat un monument peren, lucrarea impunîndu-se drept o sursă capitală și absolut indispensabilă pentru oricine abordează începuturile picturii de șevalet septentrionale. Numele de „Friedländer" — prin care se subînțelege corpus-ul de 14 volume monumentale — a devenit o noțiune la fel de familiară istoricilor și cercetătorilor de artă, precum sînt nume ca „Bartsch", „Delteil", „Schreiber" pentru amatorii de grafică, sau „Brunet", „Graesse", „Lowndes" pentru bibliofilii pasionați. Pentru a onora cum se cuvine meritele acestei opere majore — reeditată în urmă cu două decenii și tradusă și în engleză — trebuie să menționăm că nu există deocamdată o lucrare identică închinată începuturilor picturii de șevalet italiene, în pofida importantelor cercetări întreprinse de Berenson, A. Venturi și Van Marle.[18]

Nimic nu dovedește mai bine prospețimea spirituală nealterată a lui Max J. Friedländer, ajuns la vîrsta senectuții, decît lucrările noi publicate în timpul celui de-al doilea război — cum ar fi On Art and Connoisseurship, *tradusă în multe limbi — precum și cele tipărite în perioada postbelică, printre care și volumul de față, în care virtuțile acestui împătimit iubitor și cunoscător al artei apar cu o eclatantă evidență.*

Publicată inițial sub titlul Eseuri despre peisagistică și alte genuri ale picturii, *lucrarea îi oferă autorului prilejul de a-și „orchestra" unele din laitmotivele sale, observațiile fiind susținute, și de data aceasta, de cunoașterea intimă a picturii nordice. Spre deosebire de operele sale mai vechi, în care pictorii erau tratați întotdeauna individual sau puși în relație cu școala căreia îi aparțineau, observați parcă prin prisma unei viziuni* verticale, *de data aceasta avem de-a face cu o manieră de tratare mai degrabă* orizontală, *prin eseuri consacrate diverselor genuri ale picturii.*

Cel mai amplu eseu, ocupînd aproape jumătate din textul volumului, este dedicat picturii de peisaj. Conform opiniei lui Lützeler „de la romantici încoace (Carus, 1831) cele mai substanțiale considerații privind pictura de peisaj — rezultat matur al unei lungi vieți de cercetător — sînt cuprinse în eseul lui M. J. Friedländer, excelent cunoscător al acestui domeniu".[19] *După capitolul introductiv, autorul ne propune o istorie* sui-generis *a peisajului european, din secolul al XV-lea pînă în zilele noastre. Exemplificările fiind făcute cu precădere din lumea picturii germane și neerlandeze, s-ar putea să rămînem cu impresia că un Claude Lorrain sau un Giovanni Bellini ar fi meritat o atenție mai susținută.*

Celelalte diviziuni ale cărții (Pictura de gen, Portretul, Arta religioasă, Natura statică) sînt și ele rezultatul unei exersate informații istorice. „Dar sub condeiul lui Friedländer — spune Andrei Pleșu — istoria capătă sens, devine o feudă a rațiunii, după cum erudiția, scutită de orice acreli academice, capătă chipul agreabil al firescului, lăsînd

loc, la timp, umorului și bunului simț". Cu toată plăcerea pe care o resimțim parcurgînd textul dens, generos, extrem de profitabil al cărții, ne șochează uneori, asemenea unor disonanțe muzicale, vădita lipsă de aderență a autorului la unele personalități (de ex. Picasso) și tendințe valoroase ale artei contemporane, respingîndu-le sub eticheta de „subiectivism excesiv". În mod paradoxal, acest autentic „Augenmensch" *(=om al percepției vizuale), fermecat de „grădina vrăjită a picturii impresioniste franceze"*[20]*, nu-și păstrează întotdeauna autonomia față de prejudecățile tradiției spirituale în care crescuse și căreia îi rămîne, în parte, tributar.*[21] *Dincolo de aceste rezerve, cartea lui Friedländer, prin îmbinarea armonioasă a bogatei și variatei informații istorice cu acțiunea susținută de educație estetică, constituie o lectură exemplară, accesibilă tuturor iubitorilor de frumos. Ea face parte din moștenirea pe care a lăsat-o unul din cei mai străluciți istorici de artă ai secolului nostru, un cunoscător care a* iubit *arta mai presus de orice, cu o dragoste decentă, bărbătească. Cercetător sau publicist, el nu a fost niciodată omul hiperbolelor, expresii ca „superb", „minunat", „fascinant" fiind străine de vocabularul său. Stînd o dată cu un prieten exact în locul din care Vermeer își pictase cunoscuta* Panoramă a orașului Delft, *Friedländer opina, în surdină, că „acolo ar trebui așezată o piatră comemorativă".*[22] *A fost, poate, manifestarea cea mai entuziastă pe care și-a permis-o de-a lungul unei lungi și fructuoase vieți.*

GHEORGHE SZÉKELY

1 Pe lîngă sutele de studii, eseuri, cataloage științifice de opere *(catalogues raisonnés)*, cataloage de muzee, colecții și expoziții, articole, cronici de expoziții și recenzii de cărți, bibliografia lucrărilor lui Friedländer — publicată în volume omagiale tipărite la împlinirea vîrstei de 60 de ani (1927), 75 de ani (1942) și 90 de ani (1957) — cuprinde titlurile a zeci de volume, multe din ele fiind reeditate și traduse în alte limbi. Dăm o selecție din volumele mai importante: *Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg* (1891); *Meisterwerke*

der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge, 1902 (1903); *Grünewalds Isenheimer Altar* (1908); *Die frühen niederländischen Maler von van Eyck bis Bruegel* (1916, 1921, 1956); *Der Holzschnitt* (1917, 1970); *Die Radierung* (1918); *Der Kunstkenner* (1919); *Der Genter Altar* (1921); *Albrecht Dürer* (1921); *Pieter Bruegel* (1921); *Der Kupferstich und der Holzschnitt Albrecht Dürers* (1922); *Die Litographie* (1922); *Die niederländische Maler des 17. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte, t. XII; 1923); *Max Liebermann* (1924); *Die altniederländische Malerei*, vol. I—XIV (1924—1936, 1973); *Lucas van Leyden* (1925, 1963); *Echt und unecht* (1929); *Die Gemälde von Lucas Cranach* (în colab. cu J. Rosenberg; 1932, 1979); *Von Kunst und Kennerschaft* (1942, 1946, 1955); *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen* (1947, 1963); *Tout l'oeuvre peint de Jérôme Bosch* (cu colab. lui M. Cinotti; 1968); *Erinnerungen und Aufzeichnungen* (1967); *Von den Grenzen der Kunstwissenschaft* (1969).

2 Dăm în continuare lista, evident incompletă, a marilor istorici de artă europeni născuţi între anii 1850 şi 1870, edificatoare pentru adevărata explozie de talente remarcabile ivite în acest domeniu într-o perioadă destul de restrînsă: Georg Dehio, Cornelius Gurlitt — 1850, Franz Wickhoff, André Michel, August Schmarsow — 1853, Abraham Bredius — 1855, Adolfo Venturi — 1856, Henry Thode — 1857, Alois Riegl, Salomon Reinach, Corrado Ricci — 1858, Carl Neumann — 1860, Emile Mâle, Joseph Strzygowski, D. V. Ainalov — 1862, Cornelis Hofstede de Groot, Adolph Goldschmidt — 1863, Heinrich Wölfflin — 1864, Bernard Berenson — 1865, Aby Warburg, Roger Fry, Julius von Schlosser — 1866, Julius Meier-Graefe, Campbell Dodgson, Max J. Friedländer — 1867, Wilhelm Vöge — 1868.

3 V. Udo Kultermann, *Istoria istoriei artei*, v. II, Buc., 1977, p. 184.

4 M. J. F., *Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Mainz 1967, p. 68.

5 René Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, traducere de Sanda Râpeanu, Bucureşti, 1981, pp. 415—417.

6 *Cf.* Vasile Drăguţ, *Prefaţa* la Viktor Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, Bucureşti, 1980, p. 8

7 Paul Valéry, *Pièces sur l'Art*, Paris, 1931.

8 Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, traducere de Constanţa Tănăsescu, Bucureşti, 1970, p. 261.

9 În *Julius Meier-Graefe. Widmungen zu seinem 60. Geburtstage*, München, 1927.

10 M.J.F. *Die altniederländische Malerei*, t. I, Berlin 1924, p. 9.

11 *Cf.* E. H. Gombrich, *Artă şi iluzie*, traducere de D. Mazilu, Bucureşti, 1973, p. 433.

12 Lionello Venturi, *Op. cit.* p. 262

13 *Cf.* Philippe Roberts-Jones, în *Petit Larousse de la Peinture*, t. I, Paris, 1979, p. 664.

14 Lionello Venturi, *Op. cit.*, p. 267.
Foarte asemănător îl caracterizează pe Friedländer somităţi de talia lui Kenneth Clark („cel mai mare cunoscător. în viaţă, al picturii nordeuropene"), Herbert Read („autorul este cel mai mare cunoscător al epocii noastre") ş.a.

15 *Cf.* Hans Möhle, *Max J. Friedländer und das Berliner Kupferstichkabinett. Zu seinem 100. Geburgstag am 5. Juni 1967*, în „Berliner Museen" N.T. XVII Heft 2, Berlin, 1967.

16 Tabloul — considerat un „Dürer", pe baza semnăturii şi datării false — a fost identificat în 1894 de criticul de artă vienez Theodor von Frimmel. În 1902 figurează la Expoziţia de la Bruges, fiind recunoscut drept un Van Eyck autentic de către Bode, Friedländer, A. Bredius, C. Justi, H. von Tschudi. Friedländer îl include ca atare în volumul său din 1903, publicîndu-i şi reproducerea, ceea ce-l va face cunoscut în toată lumea. El va include tabloul şi în *Altniederländische Malerei* (1924, t. I, p. 91), confirmîndu-i paternitatea. Întrucît un număr mai redus de specialişti au contestat justeţea atribuirii, Muzeul Brukenthal i s-a adresat lui Friedländer în anii '50, solicitîndu-i părerea. În scrisoarea sa din 18.III.1958, M. J. F. confirmă din nou autenticitatea tabloului, repetînd cele publicate în *Altniederländische Malerei*, iar într-o revenire, datată 12.V.1958 (cu numai cinci luni înainte de a înceta din viaţă !), precizează: „În privinţa portretului de Jan van Eyck este cunoscută poziţia mea, pe care n-o abandonez — în ciuda părerii lui Millard Meiss şi Panofsky". (Muzeul Brukenthal, Arhiva).

17 M.J.F., *De la Van Eyck la Bruegel*, traducere de Florin Ionescu, Bucureşti, 1975, p. 10.

18 *Cf.* Postfaţa lui Rudolf M. Heilbrunn în M.J.F., *Erinnerungen und Aufzeichnungen*, p. 83.

19 Heinrich Lützeler, *Vom Wesen der Landschaftsmalerei*, în „Studium Generale", an III, 1950, p. 212.

20 Thomas Mann, *Pătimirile şi măreţia maeştrilor*, traducere de I. şi C. Baltazar, Bucureşti, 1972, p. 31.

21 M.J.F. nu constituie un caz izolat, asemenea inaderenţe parţiale fiind sesizate şi la alte spirite ilustre din aceeaşi generaţie, ca Berenson, Croce, Meier-Graefe ş.a.

22 Hugo Perls, „Erinnerung an Friedländer", în M.J.F., *Über die Malerei*, München 1963, p. 8.

LISTA ILUSTRAŢIILOR

46. **Hans Holbein cel Tînăr:** Portretul soției cu cei doi copii mai mari, 1528—1529
Basel, Kunstmuseum
47. **Tițian:** Împăratul Carol al V-lea (detaliu)
München, Alte Pinakothek
48. **Anthonis Mor:** Cardinalul Granvella
Viena, Kunsthistorisches Museum
49. **Tițian:** Portretul lui Antoine Perrenot de Granvelle, 1548—1549, Kansas City, Missouri (SUA) Nelson Gallery, Atkins Museum of Fine Arts
50. **El Greco:** Portret de bărbat
Madrid, Prado
51. **Lorenzo Lotto:** Portretul pronotarului apostolic Juliano, Londra, National Gallery
52. **Diego Velázquez:** Portretul unui pitic al lui Filip al IV-lea
Madrid, Prado
53. **Rembrandt:** Predicatorul mennonit Anslo și soția sa, 1641
Berlin
54. **Anthonis van Dyck:** Autoportret
München, Alte Pinakothek
55. **Peter Paul Rubens:** Isabella Brant, detaliu din „Rubens și Isabella Brant în umbrarul de caprifoi"
München, Alte Pinakothek
56. **Jean Auguste Dominique Ingres:** Mme. Devauçay, 1807
Chantilly, Muzeu
57. **Thomas Gainsborough:** Mrs. Siddons
Londra, National Gallery
58. **Edgar Degas:** Leopold Levert
Paris, Colecția Ernest Rouart
59. **Hans Memling:** Scenă de pe relicvariul Sf. Ursula
Bruges, Spitalul Sf. Ioan
60. **Rembrandt:** Isus vindecînd bolnavii (Stampa de o sută de guldeni), c. 1650
61. **Anthonis van Dyck:** Suzana în baie
München, Alte Pinakothek
62. **Ambrosius Bosschaert cel Bătrîn:** Buchet de flori într-o nișă
Haga, Mauritshuis
63. **Daniel Seghers:** Buchet de flori în vază de sticlă venețiană, 1643
Dresda, Gemäldegalerie
64. **Jan Davidsz. de Heem:** Natură statică cu fructe
Madrid, Prado
65. **Pieter Aersten:** Fuga în Egipt
Uppsala, Konsthistoriska Institutionen
66. **Justus van Huysum:** Buchet de flori
Schwerin, Gemäldegalerie
67. **Willem van Aelst:** Potîrnichi moarte și ustensile vînătorești
München
68. **Dirck van Berghen:** Peisaj de seară cu vite
Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum

INDICE
(Nume de artiști)*

*Numele menționate *numai* în note și în Postfață nu figurează în Indice.

CUPRINS

Redactor: GHEORGHE SZEKELY
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 7.XII. 1983; Apărut: 1983;
Coli de tipar: 13; Planşe 24

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Şoseaua Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

